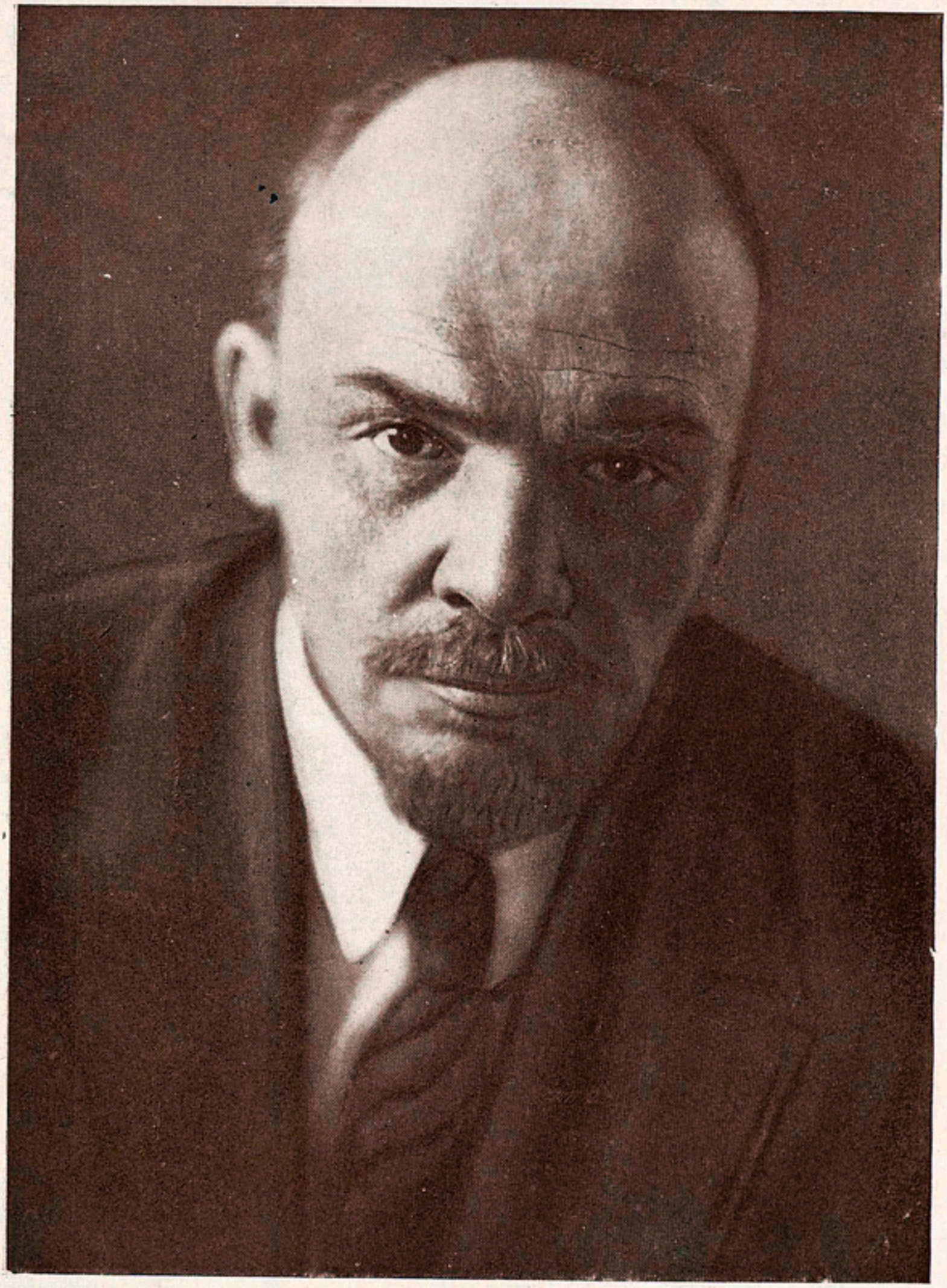
916/34

Советское кино

1-2
1934



ЛЕНИН

1924 — 1934

ДЕСЯТЬ ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ

И. В. СТАЛИН

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ
1875—1933

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
Российской
ассоциации
работников
революционной
кинематографии

4-й год издания

1-2

1934

ЯНВАРЬ—ФЕВРАЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРЕДОВАЯ — Советская кинематография перед лицом партсъезда . . 3

И. Ф. ПОПОВ — Образ коммуниста на экране 6

И. ВАЙСФЕЛЬД — На путях к искусству социализма 15

В. ИОСИЛЕВИЧ — Кинохроника—орудие партии 24

Г. БОЛТЯНСКИЙ — Ленин и творческие вопросы кино 29

К. ЮКОВ—Тематический план 1934 года 37

А. МАЧЕРЕТ — Реализованный оптимизм 55

Л. СЛАВИН — „Частная жизнь Петра Виноградова“ литературный вариант сценария 65

КОРНЕЛИЙ ЗЕЛИНСКИЙ — Мы выбираем будущее 85

В. ГАРДИН — Как я работал над образом Бабченко 91

Н. ВОЛКОВ — О „самостоятельности“ актера 102

ГЕОРГ ГРЕБНЕР — Полпред советской культуры 110

Н. ИЕЗУИТОВ—Проблема занимательности 113

ХРИСАНФ ХЕРСОНСКИЙ — „Рваные башмаки“ 125

Выходит
под редакцией:

Н. Агаджановой, Н. Лебедева, М. Колотозова, В. Пудовкина, Ф. Эрмлера, Н. Шенгелая, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберга

Клише изготовлено цинкографией «Крестьянской газеты» под руководством т. Бутаева

Советская кинематография
перед лицом партийного съезда

Напряжение сил и воли основной массы киноработников Советского союза на последнем этапе развития советской кинематографии было направлено к реконструированию всех участков своего производства так, чтобы итти в ногу со страной, в ногу с рабочим классом, строящим социализм; чтобы иметь возможность выполнять задачи, выдвигаемые правительством и партией перед всеми участками социалистического строительства; чтобы быть неразрывной частью, одним из звеньев этого строительства.

Под непосредственным руководством Центрального комитета коммунистической партии кинематография имеет большие достижения.

Характеризуя достижения последних лет, можно сказать, что кинематография сейчас уже имеет тот производственный и экономический фундамент, на основе которого может и должна вырасти социалистическая кинематография — единственная кинематография в мире, — большое искусство, публицистика величайшей актуальности, средства науки и учебы, несущие со всем строем социалистического общества гибель бескультурью, пережиткам прошлого в сознании людей.

В промежутке от XVI к XVII съезду в кинематографии создано отечественное производство кинопленки, в том числе освоено производство негорючей пленки. Создано производство высококачественной звукозаписывающей аппаратуры. Созданы конструкции советских съемочных аппаратов. Вышущены советские узкопленочные проекционные аппараты, открывающие совершенно новые пути доведения кино до широких трудящихся масс. Вступили в эксплоатацию такие крупнейшие в мире кинофабрики, как Московская (на Потылихе) и Киевская (Украинфильм). Реконструированы фабрика «Союзфильм» и «Советская Белорусь» (в Ленинграде), фабрика «Рот-фронт» (в Москве) Один перечень этих основных достижений советской кинематографии говорит о той гигантской работе, которая проделана за этот период и которая позволяет нам утверждать, что советская кинематография имеет такую основу, на которой она может расцвесть во всем своем величии.

И не правы те, которые, признавая производственные достижения советской кинематографии, пытаются утверждать, что в области творческой мы имеем упадок, что советская кинематография последних лет не дала якобы произведений, достойных своей эпохи. Достаточно указать на такие полотна, как «Встречный», «Златые горы», «Дела и люди», «Иван», «КШЭ», «Дезертир», «Колиивщина», «Рваные башмаки», «Иудушка Головлев», «Гроза» и др., чтобы отвести это обвинение. Однако нужно отметить ,что именно на этом этапе развития советского кино имелись и большие срывы идеологического характера, знаменовавшие недостаточную классовую бдительность, вреднейшую успокоенность известной части творческих и руководящих работников советского кино, недостаточную активность и боеспособность общественно-творческой организации АРРК.

Такие ошибочные фильмы, как «Моя родина», «Граница» и «Одна радость», являются не только показателями многих слабых сторон руководящей и творческой работы советского кино, но эти фильмы являются своеобразным сиг-

налом к большей классовой бдительности, настоятельно требуют быстрейшей и коренной перестройки методов руководства творческим процессом, как и более интенсивной перестройки самих творческих кадров.

Этап агитпропфильмы явился прямым результатом неподготовленности творческих кадров решать средствами искусства сложнейшие задачи, выдвинутые всем ходом развития советской действительности.

Первый этап развития советского киноискусства характеризуется стремлением найти такую форму образного выражения, которая бы всеми своими выразительными средствами положила начало принципиально новому материалистическому искусству.

Сосредотачивая внимание на типаже и физиологической трактовке образа, советская кинематография первого этапа своего подъема дала лучшие ведущие произведения на исторической тематике. Это обстоятельство вегда. забывают те, кто согласен с нами, что в качестве кульминационной сочки развития советского кино первого этапа является «Броненосец Потемткин» «Броненосец Потемкин» как бы оформил стиль советской кинематографии того периода — этого мы никогда не имеем права забывать. Но нужно понять, что советская кинематография последующего этапа своего развития, став перед необходимостью отразить сегодняшний день, ощутила большие трудности и выявила неподготовленность творческих кадров к решению этой задачи. Автор «Броненосца» с трудом решил задачу показа реконструирующейся деревни в «Старом и новом», отойдя затем на долгое время от показа с о в е т с к о г о сегодня. Автор «Бухты смерти» за масштабы тематики «Третьей Мещанской» и «Ухабов» выйти не мог. Автор фильмы «Мать» в раскрытии тематики сегодняшней советской действительности остановился на «Хорошо живется».

Об этом нужно вспоминать потому, что иначе не станет ясным этап, который мы характеризуем сейчас как этап агитпропфильмы. Трудности субъективно-творческие стали объективно ошибочным и вредным явлением, направленным к ликвидации искусства.

В борьбе с неумением ответить средствами искусства на актуальнейшие проблемы с о в е т с к о й действительности, в борьбе с «агитпропфильмой» как следствием этого явления решающую роль сыграла звуковая фильма «Встречный». Фильма «Встречный» по своей значимости явилась таким же этапным пунктом развития советской кинематографии последнего времени, как «Броненосец Потемкин» на первом этапе. Поэтому, говоря о становлении нового стиля — социалистического реализма, — нельзя пройти мимо «Встречного», нельзя критически не освоить все принципиально творческое, выдвинутое «Встречным», нельзя не ответить в последующих работах на принципиальные творческие положения, выдвинутые «Встречным», или решительно отвергая эти положения или развивая их в последующих своих работах. Замалчивая «Встречный», творческий работник неизбежно убегает в сторону от линии развития советского кино. Он будет принужден затем с большим опозданием к этой линии вернуться.

Какие же основные признаки этой линии развития советского кино?

1. Стремление всесторонне и глубоко изучить процессы развивающейся советской действительности, проникнуть в их смысл и пытаться правдиво показать прогрессивные, ведущие проявления этой действительности.

2. Показать эти проявления так, чтобы они явились стимулом к осмыслинию всей сущности развития нашей жизни, чтобы они научали зрителя и вместе с тем развлекали его, доставляли бы зрителю эстетическое удовольствие.

3. Чтобы ведущие явления нашей жизни, нашей действительности воспроизводились в реалистических полноценных, конкретных художественных образах. Чтобы герои наших фильм были живыми людьми, полными страсти, целевой направленности; с типическими характерами.

4. Чтобы действие развивалось в типических положениях, на основе законченного, логически разворачивающегося стержневого сюжета.

Вне осмысливания этих основных творческих требований невозможна перестройка творческих сил советского кино, невозможен правильный ответ на задачи, выдвигаемые сейчас перед советским кино. Вне решения этих основных требований советскому художнику всегда грозит опасность впасть в ошибки типа «Моя родина», «Граница», «Одна радость».

И когда мы даем оценку сценариев производства 1934 года, то нужно признать, что все эти ошибки учитываются как и перечисленные выше основные требования, кладутся в основу лучших сценарных работ. Таковы сценарии: «Чапай», «Заключенные», «Крестьяне», «Начальник политотдела», «Поднятая целина» и частично «Частная жизнь Петра Виноградова».

В работе по утверждению стиля социалистического реализма в кино, в разработке новых жанров принимают активное участие лучшие советские писатели и драматурги. Обстановка настороженности к приходу писателей в кино сейчас сломлена характером уже представленных работ писателей и драматургов.

Все эти творческие задачи с подведением технической базы советского кино выдвигают с особой остротой и вопросы организационной перестройки советской кинематографии.

По-новому, конкретно руководить творческим процессом можно лишь тогда, когда в свете указаний XVII съезда партии по докладу т. Сталина советская кинематография перестроит так свою структуру, в пределах которой обезличка, функционалка, методы бумажного руководства, как и отсутствие единоначалия, будут органически невозможны.

Такая перестройка должна пройти начиная от Главного управления и кончая каждой фабрикой художественных фильм, кинохроники, учебно-технических фильм.

В 1934 году советская кинематография впервые вступает в производственный год с тематическим планом, составленным в основном из готовых сценариев. Однако в силу старой привычки работать самотеком имеется тенденция со стороны некоторых трестов, фабрик и киноорганизаций отступить от плана. Борьба за выполнение плана должна стать боевой задачей не только каждого руководящего, творческого работника, каждого коммуниста в кино, но и общественно-творческой организации — АРРК. Так же как персонально отвечает за постановку фильмы, намеченной планом, директор, режиссер, так точно АРРК должен обеспечить персональную ответственность и помощь со стороны членов своей организации за каждый сценарий, за каждую фильму. Новым в работе 1934 года должна явиться упорная производственная, творческая борьба за высококачественную реализацию тематического плана. Это значит, что реализация каждой темы, включенной в тематический план, должна явиться делом чести всей советской кинематографии.

Тематическим планом 1934 года советская кинематография, ее руководство, ее творческие кадры взяли определенные обязательства перед правительством, перед советской Страной. За срыв этих обязательств работники кино должны нести ответственность.

Кинематографии сейчас много дано. Кинематография работает при особом внимании к себе ЦК партии и правительства. Кинематография занимает в общественно-политической жизни советской Страны такое место, какое не занимает кино ни в одной из самых передовых капиталистических стран. Это свое почетное место кинематография должна теперь не только занимать, но и оправдать. За то, чтобы советская кинематография оправдала то внимание и доверие, какое ей оказано, должны бороться творческие кадры советского кино, руководящие работники, все технические силы.

Решения XVII съезда ВКП (б) должны явиться руководством к действию, должны быть положены в основу всей руководящей, творческой и производственно-организационной работы. Журнал «Советское кино» ставит своей задачей всеми силами помочь выполнению тех больших задач, перед лицом которых стоит сейчас советская кинематография.

Образ коммуниста на экране

И. Ф. ПОПОВ

Образ коммуниста? — Затруднительно даже вспомнить. Да его просто нет, этого образа, в произведениях нашей кинематографии.

Такое размышление первым придет многим из тех, кто прочтет заглавие статьи. В нем несомненно будет большая, преобладающая доля правды, и правды невеселой. Тем не менее такие — как сказать? — сплошные, что ль, констатации бесплодны, во-первых, и во-вторых, преувеличены.

Затронутый вопрос представляет значение и важность, совершенно необозримые для нашего искусства. Трудно найти более убедительный критерий для измерения, насколько искусство стоит на высоте современности, как мера, в какой удается искусству отобразить характернейший образ эпохи. А разве станет кто отрицать, что образ коммуниста — характернейший образ нашего времени, особенно в нашей стране? Исследователи при изучении поворотной в истории человечества первой трети двадцатого века всегда будут искать указаний на определение специфичности всей умственной и моральной атмосферы эпохи именно в образах большевиков, взращенных, выдвинутых обстановкой грозных событий и давших своему времени решения таких размахов, какие бросили отсветы в самое отдаленное будущее.

Вопрос об образе коммуниста так резок и так прям, что он сразу делает экзамен для нашего искусства необычайно трудным. Однако от этого экзамена не уйти. Кино признано самым массовым из искусств. Это обязывает его в отношении изображения людей, типичных для нашей великой эпохи. С. М. Эйзенштейн высказал когда-то предположение, что для кино может оказаться посильным художественное раскрытие темы большевизма, диалектического материализма методами интеллектуального кино. Так или иначе, но советская кинематография только начинает подходить к высотам, которые ей предстоит победоносно взять. Самообольщения и преувеличенная оценка сделанного ей не к лицу были бы, повредили бы ей, связали бы ее дерзания.

Сделано, конечно, немного в изображении передового человека, наложившего свой отпечаток на весь облик своего времени. Интересно будет разобраться, как сделано, почему сделано так, а не иначе, наконец, почему сделано так мало.

Сделанное можно легко окинуть глазом. На это достаточно будет нескольких строк.

Почти во всех наших картинах, без исключения, есть персонажи, носящие почетное звание большевика. Во всех, разумеется, кроме исторических. А иногда даже и в исторических на материале прошлых столетий есть намеки на изображение большевика; это бывает обычно от большой ретивости.

Мы должны разделить коммунистические персонажи наших фильм на две несхожие и неравные части. Огромная часть — это штампованное серийное изображение, вроде как наносят рисунки набойщики в текстильном производстве. И очень небольшая долька, где видны намерения своеобразного подхода и где достигнуты в заданном направлении какие-то успехи.

Нашей кинематографии удалось дать образ самой революции. Октябрьской революции. Блестящими образцами в этом смысле навсегда останутся «Октябрь» Эйзенштейна, «Арсенал» Довженко и

«Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина. Конечно, есть существенное отличие изображения образа революции от образов отдельных, индивидуальных характеров коммунистов. Но в этих изображениях революции заключено так много характерной атмосферы, так полно передан аромат обстановки, настроений, движущих волевых пружин и устремлений; героизм массы и весь характер ее поведения переданы в таких типичных ярких чертах, что ее образ перестает быть безликим, а приобретает черты своеобразной индивидуальности, как бы ни казался этот термин этимологически неприложимым к обозначению массы; тем не менее эта масса «индивидуальна», потому что ее поведение не смешаешь ни с какой иной массой другого социального состава и другого отрезка времени. А это-то самое главное и есть. В этом очень большая заслуга и очень большое достижение нашего киноискусства: ему удалось дать изображения массы в таком рельефе, что характерной чертой ее вы ощущаете то, что эта масса окрылена коммунистическим пафосом и, независимо от того, видите ли вы или не видите ее вождей, вы понимаете, вы угадываете, что эта масса ведома и вдохновлена большевиками, идеями большевистской партии, а никакой другой. Особенно это ощущение сильно от «Арсенала» Довженко. И вот это-то ощущение делает то, что вы начинаете воспринимать отдельных эпизодических лиц из массы как целостные индивидуальности, как живых деятелей, а не как статистов. Я останавливаюсь на этом не напрасно: мне хочется отметить здесь один урок методологического порядка. Вот что примечательно: если верное и характерное изображение общего, среды, условий, событий предопределило и обусловило то, что с изображения массы оказалась снятой пелена серой безликости, то можно вообще предполагать, что тонкая, характерная обрисовка общих условий и среды служит одним из сильнейших приемов углубления анализа индивидуальных персонажей.

Любопытно отметить в этой связи «Обломок империи» Эрмлера. «Обломок» оперирует совершенно иным материалом, чем упомянутые три блестящих удачи советской кинематографии, но в нем есть это ощущение среды и ее коммунистической окраски. Я разумею последние части картины, то есть все, что относится к заводу, к заводскому общежитию. Там нет определенно очерченных индивидуальностей коммунистов, но обстановка завода, атмосфера общежития, поведение рабочих, окружающих центральное лицо фильмы, несомненно дают ощущение среды, в которой действует озонирующее влияние коммунистических веяний.

Мы придаем сейчас первостепенное значение изображению индивидуальных характеров. Но из этого никак не следует, что нужно преуменьшать степень сделанного в изображении массы. К тому же обрисовка массы и обрисовка индивидуальностей не полярны, не исключают друг друга. Напротив, в умелом изображении массы можно найти ключи к обрисовке отдельных характеров, так же как полное раскрытие индивидуальности подкрепляет обрисовку массы. У нас есть склонность забывать пройденные этапы, а, вспомнив, легко отказываться от добытого прошлым опытом на том основании, что мы уже доросли до иного. В названных трех образцовых произведениях советской кинематографии предопределяющим было стремленье порвать путы старых традиций предшествующего, буржуазного кино. Это был поход против индивидуализирования. И что ж — надо сказать — это несомненно был подъем на ступень ввысь. Без этой предварительной работы наше кино, наверное, оказалось бы не так хорошо для той полосы, в которую оно сейчас вступает, — полосы, когда его волнуют проблемы создания типов, характерных для эпохи. В теперешних исканиях приемов и ключей к раскрытию индивидуальных психологий преобладает в лучшей части нашей кинематографии забота о том, чтоб не проглядеть и не порвать пуповину, связывающую изображаемый личный характер с родственной ему социальной средой. Эта забота дает теперешним исканиям совершенно особенные формальные направления; она является страховкой от хожденья по бесплодным путям замкнутого в себе и самодовлеющего анализа переживаний. А ведь эта забота унаследована от периода начальных боев советской кинематографии за свое лицо—

боев, которые она провела под знаком стремления к изображению действия масс, а не отдельных героев.

Изображение отдельных личностей коммунистов представлено, естественно, в этот период очень слабо. Чаще изображение личности коммуниста подменяется изображением личности, идущей к коммунизму и на этом пути преодолевающей в себе те или иные черты мелкобуржуазных колебаний. Но даже и в этом плане нет обрисовки психологических черт характера, объясняющих закономерность развития в этом направлении, а фигурирует лишь цепь логических ступеней в осознании окружающего.

В том периоде советской кинематографии из произведений, где есть достойные упоминания попытки дать индивидуальный образ коммуниста, можно назвать пожалуй только тот же «Арсенал» Довженко и его же «Землю». В «Арсенале» действует как коммунист Тимофей — рабочий, солдат, красногвардеец. Тимофея война берет с завода в царскую армию. Он возвращается на завод не один — он ведет помощь: ему удалось сплотить вокруг себя крестьянских парней, одетых в солдатские шинели. Тимофей неистребим; его не берут пули; в него стреляют, а он непоколебим стоит, вызывая врагов: он рабочий, ему имя легион, он принадлежит своему классу. Тимофей насквозь плакатен. Но это плакат, сделанный мастерской рукой. Сколько в нем красок, как он волнует! Довженко поднимает Тимофея до символа. Но символ не надо смешивать со схемой. В этом символическом большевике только собирательные черты, и только черты борца: в нем нет ничего интимного, в нем нет никаких противоречий, он монументален, но он далек от мертвой схемы. Этот монумент напоен горячей кровью, в нем дышут страсть и пафос.

Может быть, та или иная схема большевика превзойдет Тимофея замысловатостью и сложностью рисунка. Рисунок Тимофея примитивен. Но зато этот примитив свеж, непосредственен и полон сдержанной искренности. В его изображении чувствуется со стороны художника какое-то строгое, целомудренное любованье, запрещающее художнику возводить изображаемый персонаж на пьедестал. Тимофей при всей монументальности близок нам как свой. В общении зрителя с ним не исчезает теплота; здесь нет отдаленья и холодности, какие ощущаются всегда в восприятии схемы. Нельзя говорить о Тимофее как о характере, то есть как о соединении черт, закономерно меж собой связанных, закономерно составивших свое органическое единство и функционирующих в этой неразрывной связанности по своей собственной, внутренне обусловленной линии движения и развития. Но тем не менее Тимофей живой символ, художественный образ. А доказывается это очень просто: по той силе впечатления и заразительности, какая идет от него к зрителю. Если бы вся конструкция «Арсенала» не была излишне усложнена, этот образ выиграл бы в заразительности; при большей простоте всей вещи этот образ зазвучал бы с силой, свойственной образам народных легенд.

Вообще же в «Арсенале» есть очень много от строя народной легенды. Недаром картина течет местами в манере ритмичной напевности сказа (по ритму монтажа, по чередованию фантастического и обыденно реального). Если продолжить сравнение с образами легенд, то ведь все эти Ильи Муромцы, Добрыни Никитичи, Микулы Селяниновичи плакатны, примитивны по простоте рисунка и не представляют законченных характеров. Однако это не мешает им оставаться созданиями художественного порядка.

В плане того же символизированного примитива создан и Василь в «Земле». Одна черта объемлет все в Василе: как кругом все живое в земле и на земле напоено могучей силой произрастания, Василь напоен радостью жить, утверждать себя в жизни и строить жизнь по-своему, по-новому. Он молод, Василь. Как земля лежала зимой под гнетом снегового покрова, так отцы и деды Василя жили в бескрылой темноте. Пришла весна, земля сбросила снеговой гнет. И бедняк Василь проснулся к новой безграничной деятельности, когда пал гнет, сковывавший его собратьев по классу. Василь полон счастья устраивать жизнь, как он хочет. В Василе переливают молодые соки; в нем поет весенний задор, в нем звучит безудержная сила весенних потоков. Помните, как в лунную ночь, выйдя счастливый на необозримый простор полей и оврагов за де-

ревней, Василь весь чувствует себя охваченным радостью жить, творить в мире, который отныне принадлежит ему (то есть таким же вчерашним беднякам, как он), и он начинает потихоньку танцевать. В этом порыве счастья и радости жить, делать, менять лицо жизни Василь сражен врагом, но его смерть становится песней победы.

Можем ли мы сбрасывать со счетов нашей кинематографии первого периода удавшееся ей изображение массы как сознательно действующего коллектива, в котором чувствуется коммунистический пафос? Можем ли мы сбрасывать со счетов нашей кинематографии образы коммунистов, нарисованных Довженко, все на том только основании, что это не те сложные характеры, которые мы собираемся выводить в наших теперешних фильмах и которые, кстати сказать, мы еще не научились выводить? Нет, нельзя «сплошь» констатировать, что подлинно художественного изображения коммунистов нет в нашей кинематографии.

Но разумеется спору нет, что отмеченного нами слишком мало. Все это очень бедно для первого периода советской кинематографии. Все это только счастливые исключения.

А правило, а преобладающее в изображении коммунистов во всех тех картинах, в которых считалось обязательным иметь в перечне персонажей двутрех коммунистов и на них возлагать олицетворение, как говорилось в литотделах, «ведущей роли компартии»?

Об этой продукции можно пожалуй говорить «сплошь» без большого риска впасть в ошибку и совершить несправедливость.

Для сплошной массы изображаемых в этой «продукции» представителей компартии была характерна, также «сплошь» для всех, во-первых, однотонность.

Они рисовались одним мазком, их характеристика сводилась обыкновенно к одной черте, никаких расщеплений, никаких противоречий в характере — монолитный кусок, а проще говоря, манекен, двигающийся всегда в одном направлении.

Во-вторых, почти всегда в них резко отмечена аскетичность; все обычное человеческое им чуждо, они очень легко порывают с самыми крепкими привязанностями по соображениям логического порядка.

В-третьих, их изображение идет под знаком традиций, какие установились в дореволюционном искусстве для изображения людей, противостоящих среде; трафаретный прием обрисовки образа коммуниста в трафаретной нашей фильме по большей части лишь меняет ярлычки — вместо ярлыка старого радикального разночинца фигурирует ярлык современного коммуниста, действующего в обстановке победившей рабочей революции. Очень часто в трафаретной фильме коммунист представляется одиноким, действующим вне больших перспектив, идущим крадущейся походкой.

В-четвертых, обыкновенно фигурирование коммуниста в трафаретной фильме редко бывает самостоятельным. Его задача состоит в большинстве случаев в подготовке и осуществлении развязок; он содействует соединению влюбленных, он карает или подводит к каре виновных, он служит последним толчком для перехода колеблющегося на сторону революции; если же у него оказывается сквозная роль, почти всегда он пришпилен к судьбе той или иной очередной кампании и служит средством для благополучного ее завершения.

Короче, обо всем этом как о явлениях художественного порядка говорить никак нельзя. Здесь нет образа коммуниста, хотя бы уж потому, что нет вообще художественного изображения действительности. По большей части это явная или прикрытая агитпропфильма.

Таким образом период до 23 апреля 1932 года характеризуется для нашей кинематографии с точки зрения задач изображения передовых строителей коммунизма почти ничтожными результатами. Как могло случиться, что в погоне за большими масштабами, за монументальностью, за «эпохиальностью» наша художественная кинематография проглядела людей великой эпохи?

Мы уже указали на одну из причин. Это, так сказать, причина прогрессивного свойства, но в данном случае определившая далеко не положительный результат. Она кроется в стилевом устремлении нашей лучшей кинематографии на изображение коллективов и крупных явлений почти стихийного порядка первых лет революции. Некоторую роль сыграло, вероятно, в этом и то обстоятельство, что восстановитель-

ный период и первая пора периода реконструктивного только намечали неясные очертания нового строя человеческих отношений в процессе труда и во всех бытовых проявлениях жизни. Контуры нового человека становились ясней к той поре, когда заканчивался фундамент нового, социалистического строя. Но эту причину нельзя считать целиком доказательной. Большевик пришел в жизнь нашей страны задолго до революции. Новая жизнь начала воздвигаться после победы Октября, но психология новых людей, будущих победителей в Октябре и будущих строителей социализма, рождалась и закалялась еще в недрах старого, дореволюционного общества и получала свою крепкую чеканку в огне классовых битв, предшествовавших революции на протяжении почти четверти века. Оболочку старого общества в семнадцатом году разбил рабочий класс, руководимый большевистской партией, оформившей свои железные когорты за пятнадцать лет до своей победы мирового значения.

Поэтому надо искать более подходящего объяснения того, что кинематография прошла мимо характернейшего образа нашего времени, очевидно, в характеристике кинематографических творческих кадров. Оглядываясь назад, мы можем признать, что кинематография была одним из самых отсталых участков нашего фронта культуры. Ее творческие кадры в первый период ее возникновения были засорены людским хламом, унаследованным от прошлого. Очень немногие из старых людей оказались способными к перестройке и пересмотру своего багажа. Из вновь пришедших очень многие долго находились под влиянием формализма. И почти всем молодым кадрам нехватало близости к жизни, не хватало знаний, опыта, чутья действительности.

Что причина была в творческих кадрах кинематографии, косвенно подтверждается и тем, что другие участки искусства, например, художественная литература и даже театральная драматургия, далеко обогнали кинематографию в изображении коммуниста. И гражданская война, и восстановительный период, и начало реконструктивного периода дали повод и литературе и театру более богато и в более значительной и убедительной форме показать образ коммуниста, чем это удалось кинематографии. Для точности впрочем отметим, что эти преимущества перед кинематографией в большей степени относятся к литературе и в незначительной к театру.

К 23 апреля кинематография подходила уже с более высоким качественным составом. Апрель развязал новые искания. Действительность к этому времени представляла уже богатейшее поле для глаза художника, умеющего видеть. Победоносное социалистическое строительство развернуло свою мощь в необозримой широте и взрыхлило самые дальние глубины перестраивающейся жизни. Немного новых фильм вышло с тех пор. Среди них еще меньше таких, которые были задуманы уже после апреля, а среди этих последних еще меньше таких, где мы находим достойное упоминания изображение коммунистов.

В этом смысле следует упомянуть разве лишь «Встречный» и с одной существенной оговоркой «Окраину». Не будем говорить о «Двадцати шести комиссарах», как фильме для наших дней уже исторической. Нет надобности останавливаться также на «Дезертире» и на «Иване», поскольку они не вносят ничего нового по сравнению с тем, что мы разобрали в предыдущем изложении.

Что дает нам «Встречный» в интересующем нас отношении? «Встречный» переносит нас в атмосферу развернутого социалистического строительства. Это атмосфера наших дней. Мы на пороге бесклассового общества, когда поставлена задача преодоления и искоренения последних пережитков капитализма в сознании и в быту. Переплет психологических процессов несомненно усложненный. Он требует очень углубленного и очень тонкого анализа. «Встречный», как известно, имел большой успех у зрителя.

Успех этот был заслужен.

Это была первая занимательная картина на современном серьезном материале — свежо поданном. Но «Встречный» грешил почти всеми пороками схематизма. По сути дела это был старый агитпроповский чертеж, но прикрытый улыбкой. Этот основной недостаток фильмы особенно сказался на изображении характеров, в частности характеров коммунистов. Во «Встречном», нельзя этого отрицать, авторы поставили себе не ша-

блонные задания по части характеристики действующих коммунистов. Так, задано изображение коммунистов в любви, но эта тема только задана, неразвита и смазана. Задано изображение отношений секретаря ячейки к беспартийной массе, но отыграно на нехарактерных деталях. Задан производственный энтузиазм коммунистов, но дальше пылких возгласов и безликих поступков не пойдено.

Коммунистов, действующих в картине, можно отличить друг от друга только по различным актерским внешностям и по содержанию реплик и то, правда, произносимых всеми одинаковым языком. Ни у одного нет индивидуальной физиономии. Ни один не вплетен глубоко и действенно в основной конфликт, развертывающийся перед зрителем. Вы не отличите, где в каждом из этих коммунистов общие родовые черты коммунистов и где особенности каждого из них как личности.

Словом, «Встречный» внес мало нового в обрисовку образа коммуниста. Нельзя же в самом деле считать всерьез, что новым в изображении коммуниста является то, что секретарь ячейки выпил рюмку водки с беспартийным рабочим.

Мы сказали, что с некоторой оговоркой можно коснуться в плане нашей темы также и картины «Окраина». Оговорка состоит в том, что в «Окраине» нет сложившегося коммуниста. Однако же сын сапожника Николай, ведущий себя как коммунист только к концу фильмы, обрисован в своей эволюции к коммунизму настолько убедительно (хоть и скупо), что весь его внутренний облик принимается как закономерный облик коммуниста, независимо от того, с какого момента в фильме он формально обозначает себя своими поступками как коммунист. С самого начала мы видим Николая в мастерской как острого, наблюдательного и полного жадного любопытства к жизни. Первые вести о стачке (гудки) — и Николай выступает застрельщиком рабочей солидарности. В сцене в мастерской на маленькой детали раскрыта обаятельность Николая для своих, а в отношении к хозяину кусачая ирония, независимость, вражда и решимость бороться. Николай все время любопытствует, все время хочет дознаться, дойти до понимания окружающего. И все время его не покидает радостная спокойная ровность. Эта спокойная ровность не покидает его и при расстреле. И при расстреле светится его искрящаяся радостная улыбка. Николай нашел свою дорогу. Он как будто всегда знал, что он найдет ее. Он инстинктивно шел всегда туда, куда пришел в трагический для себя момент. И его не покинула радость в этот последний момент, потому что он уверен в силе и неистребимости того дела, которое он полюбил.

«Окраина» не дает в Николае законченного образа коммуниста, но зато она дает ключ к тому, как можно рисовать характер человека, отдавшегося целиком коммунистической идее. Мы ощущаем Николая как цельную, самостоятельную индивидуальность. Мы чуем на нем отсвет той колоссальной силы, которой наделяет могучий партийный коллектив отдельную личность, примкнувшую к великому освободительному движению пролетариата. В пытливости и веселой ироничности Николая мы чувствуем задатки какого-то высокого строя душевной организации, делающего человека способным овладевать миром в познании и подчинять его себе в действии.

Разбирая образ коммуниста на театре, т. Н. Оружейников в № 6 журнала «Театр и драматургия» заключил так:

> «Мы имеем много начал, намеков, беглых догадок, но нет фигуры, которая соответствовала бы действительному удельному весу кадрового большевика во всей нашей жизни.»

Вывод не блестящий для нашей театральной драматургии, а ведь этот вывод сделан на основании разбора таких крупных явлений нашего театра, как пьесы: «Заговор чувств», «Хлеб», «Разгром», «Страх», «На Западе бой», «Мой друг». В кино же мы не можем похвалиться ни произведениями такого калибра, ни разнообразием образов коммунистов таким, как на театре. Каков же должен быть наш вывод по сравнению с выводом, сделанным цитированным автором? Этот вывод должен быть очень близок к тому, от которого мы оттолкнулись в начале нашей статьи, а именно, что в нашей кинематографии собственно образа коммуниста до сих пор не было и нет. Мы сочли этот отзыв, во-первых, преувеличенным. Теперь нам ясно, что

преувеличение это сводится только к тому, что в нем не учтен удавшийся нашей кинематографии показ массы, выступавшей в больших революционных боях под руководством коммунистов, не учтены некоторые наметки (У Довженко) легендарного образа большевика. Преувеличение, как видим, невелико. Во-вторых, мы назвали этот отзыв бесплодным, если его делать «сплошь», без аналитических расчленений.

Но теперь, сделав аналитический обзор скудного материала, которым можно было б пользоваться для анализа, мы можем пожать «плоды» уроков нашего анализа. Какие же препятствия стоят на пути к тому, чтобы наше киноискусство овладело уменьем изображать передовых людей нашего времени? Где искать этих препятствий? — В самой ли действительности? В формальных ли ограничениях и несовершенствах самой природы кино как искусства? В незрелости ли наших мастеров? Нам кажется, что ни в том, ни в другом, ни в третьем. Препятствий нет. Особенно их нет в том материале, который дает наша безгранично богатая и безгранично многообразная действительность. Тип старого большевика откристаллизовался настолько, что различим для глаза, невооруженного глубокой и острой дальнозоркостью художественного видения. Устная легенда не очень подвижный вид творчества, но и она начинает овладевать образом старого большевика. Образ старого большевика проникает в песню, в обыденную речь. Отчего же бы киноискусству не овладеть этим образом?

Мы на семнадцатом году революции. Созрело новое поколение коммунистов, созрело и утвердило себя в самых разнообразных типах, действующих в бесчисленных отраслях социалистической стройки. В обыденной и в газетной речи вы услышите меткие распространенные характеристики различных типов хозяйственников, положительных и отрицательных, рабочих, служащих, студентов, авиаторов и т. д. Нет, не в недостатке многообразия действительности и не в том, что ее явления недостаточно обозначились или недостаточно типизировались, можно найти препятствия, стоящие на пути к обрисовке образа коммуниста на экране.

Искать препятствий в формальных границах и несовершенствах кино как искусства? Самая постановка такого вопроса совершенно не состоятельна, потому что метафизична. Нет раз навсегда данных границ киноискусства, но зато есть доказательства того, что кино имеет все возможности для создания целостных характеров.

Нельзя говорить теперь и о незрелости наших мастеров. Мы можем насчитать добрый десяток в кино художников первого класса, режиссеров особенно, да и крупных кинодраматургов также. Призыв писателей в кино еще больше делает несостоятельной ссылку на незрелость. В чем же препятствие?

Повидимому, в том, что на пути стоит немало предубеждений, ошибок и заблуждений методологического свойства. Это, во-первых, и во-вторых, в отсутствии самой тесной близости творческих работников кино к гуще действительности.

О необходимости стать ближе к действительности писали уже много. Методы работы наших кинодраматургов и режиссеров кажутся необычайно отсталыми по сравнению с методами работы, скажем, писателей. Творческие работники кино малоподвижны. Мало ездят. Не имеют постоянных опор и связей в той среде, на материале которой хотят творить. Они не изучают ее на месте. Они не живут среди тех героев, которых хотят изображать. Это одно. Другое, что мешает им подойти ближе к действительности, — это все-таки по большей части поверхностное усвоение основ передового мировоззрения нашей эпохи. Мысль наших кинематографистов робка. Она бежит от нового, неизведанного и стремится ограничить себя образным воспроизведением известных готовых решений. Но искусство черпает свою заразительность, яркость и ударяющую мощь в глубокой и смелой постановке п р о б л е м людских отношений и людского поведения. В этом смысле условия для художественного творчества сейчас небывало благоприятны. Заложен фундамент нового общества, нового строя людских отношений, нового быта, новых нравов, новой психологии, новой морали; здесь что ни шаг, то нерешенная проблема. Сюда надо итти тонкой наблюдательности искусства. Искусство должно нащупывать то, что еще таится в недрах и только еще готовится прорасти.

В то время как общественная мысль почти ежедневно ставит новые проблемы

в новых, непредвиденных ранее условиях и находит смелые, новые для них решения, наше искусство еле поспевает за творческой общественной мыслью. Итти в гущу действительности — значит не только итти в среду, которую хочешь изображать, но и быть совершенно на уровне общественной мысли своего дня. Редко кто из творческих работников нашей кинематографии хорошо это усвоил и, хорошо усвоивши, сделал практические выводы.

Из методологических заблуждений и предубеждений, мешающих выработать нашим художникам правильный подход к изображению коммуниста на экране, мне кажется, надо рассеять прежде всего три основных.

Представляют себе задачу изображения коммуниста слишком отвлеченно. Говорят о «типе коммуниста». И ищут такой тип. Мне думается, здесь скрыта ошибка. К делу подходят так, как будто коммунистическая партия является не самой массовой партией в мире, а представляет собой все еще только профессиональную организацию революционеров. Компартия — это огромный людской океан. Ее бойцы работают на необозримом количестве фронтов; разнообразие обстановки, условий совершенно безгранично, совершенно безгранично должно быть и разнообразие людских типов среди коммунистов. Коммунист рабочий, коммунист колхозник, коммунист академик, коммунист дипломат, коммунист военный, коммунист летчик т. д. и т. д. Все это для художника совершенно особенные объекты. Вне конкретных условий, вне конкретного конфликта вне конкретной обстановки нельзя в искусстве изображать коммуниста. Иначе будет не живой человек, а абстрактный носитель общих лозунгов.

Другое дело подсмотреть в этом разнообразии что-то общее. Разумеется, искусство стремится создавать типы с возможно более широкими обобщениями. Одно другого не исключает. Какой бы обобщенный тип в искусстве вы ни взяли, вы найдете его всегда представленным в самой конкретной обстановке. Обобщение в искусстве не отрыв от единичного, а глубина трактовки. И вот этой-то глубины трактовки нехватает в подходах к изображению коммунистов. Мы касаемся здесь второго заблуждения, мешающего выработке правильного метода в изображении коммуниста на экране. Мы уже бегло останавливались на этом. Есть склонность традиционно трактовать коммуниста только как отрицателя всего старого, только как борца с отсталой средой. Это традиции радикального разночинского искусства. По этой линии, то есть по линии негодных сейчас традиций, и ищут обобщений в изображении коммуниста. Вот откуда идет фальшь. Такой подход заранее обрекает изображение коммуниста на однобокость и ходульность. Старый «разлад со средой» — ненужный хлам. Обаяние образа коммуниста идет не от восстания против среды, как было у разночинцев. Обаяние героя нашего времени идет от присутствия в нем концентрированной творящей силы. Это передовой с р е д и и д у щ и х в п е р е д. Эта краткая формула предполагает совершенно иной метод психологического разгадывания современного передового человека. Она направляет внимание художественного анализа на черты слияния, а не отъединения от среды: на черты дисциплины, систематизирования усилий, а не на черты порыва, жертвенности. Не отрицатель, а созидатель, строитель, зачинатель, разведчик. Вот по каким линиям должно быть устремлено высматривание художником новых черт в новом человеке.

Проблема изображения отношений коммуниста и окружающего его также нуждается в освобождении от всяких традиционных засорений. Волевой строй психики — вот чем ограничивало себя обычно художественное изображение обобщенных черт в коммунисте. Это стало чистой абстракцией, а потому абстракцией мертвой. Надо копать глубже в этом направлении. Откуда волевой напор? Чем объяснить заразительность этого волевого напора? Надо найти секрет обаяния передового человека наших дней, истинного коммуниста. Нельзя показывать волевое в коммунисте в отрыве или при игнорировании всего того, что дает ему идейное превосходство. В «Красной звезде» покойным Богдановым был брошен вскользь один интересный намек. Марсиане избрали предметом своего внима-

ния на земле большевика; они объясняют это тем, что по своей умственной организации большевик ближе всего к той высокой психической организованности, которая выработалась на самой передовой планете.

Таким образом не просто волевой напор, а новый высокий тип всей психической организации; новый строй психики как результат унаследования самых лучших завоеваний в человеческом познании мира. При изображении обобщенных черт коммуниста у нас забывают о той колоссальной работе, которую проделала диалектико-материалистическая мысль марксистов для преодоления рационализма вообще и в частности рационалистической ограниченности эпохи великих просветителей. Не всякий коммунист философ, но ища присутствия обобщенных черт в каждом конкретном носителе коммунистических идей, нельзя ограничивать разгадку его обаяния только в волевом напоре, а надо уметь разглядеть также черты совершенно нового познавательного отношения к миру у тех, кто приобщился к великой философской сокровищнице диалектического материализма. Здесь найдутся ключи к разгадке новых моральных и эстетических ростков.

Любопытно было бы проследить, как эти три отмеченных нами основных методологических заблуждения в подходе к трактовке образа коммуниста влияют на формальные решения в художественном плане. Но это требовало бы самостоятельного анализа. Мы ограничимся здесь одним примером. Представление о коммунисте как об однородном типе (см. заблуждение первое), как об ограниченном аскетическом отрицателе (заблуждение второе) и неуменье подойти к разгадке психики передового человека наших дней как к явлению целостного порядка (заблуждение третье) толкают к тому, чтобы изображать коммуниста не иначе, как в плоскости его профессии или его деловой практики. Нам казалось бы, что при правильном понимании и усвоении тех подходов к изображению обобщенных черт коммуниста, о которых (о подходах) мы говорили выше, можно было б трактовать коммунистов в художественном плане в любых обстоятельствах, в любой обстановке, но так, чтобы было осязательно его совершенно особенное, коммунисту свойственное отношение к людям и вещам, вообще к миру. Однако у нас не только существуют, но и обосновываются теоретические взгляды, утверждающие, что надо изображать коммуниста обязательно прежде всего в плане его профессии и деловых занятий. Так, т. Н. Оружейников в своей в общем необычайно интересной статье в журнале «Театр и драматургия» об образе большевика на театре (мы уже цитировали эту статью) пишет:

> «Сюжет переходит в плоскость дела, практики, профессии, научной проблематики, вплетая сюда ранее господствовавшие моменты семейно-бытовые, любовные и пр.»

Это ошибка. Все зависит от того, как, в какой трактовке подать «моменты семейно-бытовые, любовные и прочие». Никаких правил насчет сюжетосложения выводить из таких ошибочных положений не следовало бы.

Сумеем ли мы расчистить дорогу правильному изображению коммуниста на экране? Должны суметь. Иначе киноискусство не поднимется до уровня своего времени, ибо все-таки наиболее убедительным критерием для измерения, насколько искусство стоит на высоте современности, является мера, в какой удается искусству отобразить характернейший образ своей эпохи.

На путях *к искусству социализма*

И. ВАЙСФЕЛЬД

По сложности, противоречивости, богатству событий период между двумя съездами — 1930 — 1934 года — несравним ни с одним этапом развития советской кинематографии.

Если в 1917 — 1921 годы советское кинопроизводство, разрушенное и расхищенное кинопредпринимателями, ставило своей задачей с помощью преданных советской власти кадров использовать сохранившиеся остатки технической базы для создания агитационных и хроникальных фильм, непосредственно служивших целям вооруженной защиты пролетарской диктатуры.

Если 1921—1924 годы были годами восстановления разрушенной базы художественного производства и собирания сил и характеризовались — в творческом плане — использованием сложившихся художественных форм и традиций для выражения пролетарского содержания («Борьба за ультиматум», «Комбриг Иванов», «Красные дьяволята»).

Если в 1925 — 1929 годах и происходит усиленный процесс формирования новых советских и пролетарских кадров самых разнообразных творческих направлений, создается советская немая кинематография как искусство, имеющее свое определенное лицо, — то 1930 — 1934 годы имеют свои особые задачи, превосходящие по размаху, масштабу, уровню, сложности все, что сделано до сих пор советской кинематографией.

1930 — 1934 годы характеризуются тем исключительным вниманием, которое партия оказывает кино. Директивы, вытекавшие из решений XVI партсъезда и XVII партконференции, декабрьское постановление ЦК партии 1931 года о кино, решение ЦК партии от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций, постановление правительства об организации ГУКФ, наконец, повседневное, конкретное, большевистское руководство и помощь ЦК партии по каждой картине, сценарию, постановочной группе — все это создало необходимые предпосылки для роста советского кино.

Рамки небольшого обзора не дают возможности в какой бы то ни было мере полно охватить совокупность процессов, характерных для этих лет, и оставляют лишь место для обобщения отдельных наблюдений и характеристик.

Перед советским кино стояла задача в 1930 — 1934 годах выразить средствами своего искусства исторические сдвиги, происходящие в стране в связи с осуществлением первой пятилетки и началом второй и активного включения в практику социалистического строительства. Что практически означал этот как будто привычно формулированный и само собой разумеющийся счет, предъявляемый страной кинематографии?

Он требовал от кинематографистов прежде всего художественного освоения действительности, знания не только по книгам и резолюциям, но и конкретной действенной, чувственной ее переработки, требовал накопления новых запасов жизненного опыта, с помощью которого происходящие в стране процессы могли быть выражены в киноискусстве органично. Сдвиги, вызванные пятилеткой, и огромный политический и теоретический рост партии в процессе социалистической реконструкции страны в результате разгрома троцкизма и правооппортунистической оппозиции потребовали от художников и новой трактовки исторической (дореконструктивной) тематики, с точки зрения новых возросших задач.

Коренная творческая перестройка кадров и борьба с классово враждебными тенденциями в советском кино вызваны были и событием на самом кинематографическом фронте: появлением нового, более высокого вида искусства — звукового кино.

Борьба за создание произведений киноискусства, достойных первой пятилетки, связанное с этим перевооружение и коренная творческая перестройка кадров, формирование нового вида искусства — звукового кино — такова причина исключительной сложности, богатства, противоречивости развития советского кино в период между двумя съездами партии, таковы его характерные черты.

Развитие кино шло зигзагообразно: самые различные творческие направления, оттенки причудливо переплетались, образуя спутанный клубок, из которого нужно было вытянуть нить подлинного социалистического искусства.

В доапрельские годы шел процесс усиленного внедрения агитпропщины — этот своеобразный результат смешения ошибочных установок РАППа с самой доподлинной литфронтовщиной.

Агитпропщина — все эти «Для вас найдется работа», «Воинственные дни», «Звездоносцы», «Адыгейская лампа» и несть им числа—это прежде всего утрата драматургии, утеря сюжета, отсутствие внутренней логики развертывания действия.

Агитпропщина однозначна «долой художественный сценарий». Место убедительной, стройной драматургической структуры занимает сцепление авторских отступлений, лобовых аналогий, публицистических изъяснений, декламации и лозунговости, тенденциозности, не вытекающей из логики действия и положений.

> «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой,— писал Ф. Энгельс М. Каутской. — Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство произведения «Коварство и любовь» Шиллера состоит в том, что это первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все сплошь тенденциозны. Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того чтобы на это особо указывалось, и что писатель не обязан подносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов».

Преподнесение «в готовом виде» предвзятых тенденций, пренебрежение логикой «действия и положения» — широкий простор для своего применения нашли в агитпропской продукции эти проявления антихудожественности. Типичность и конкретность заменялись мертвой и неубедительной абстракцией. Рост социалистического строительства— это наплывы фабрик и строек; рост человека — монументальная скульптура, поднятая гордо голова, взгляд в пространство; уныние и сомнение — омертвевшее лицо на протяжении многих метров; подъем и энтузиазм — безликое суетливое сборище людей — все эти штампы вплетались в схему развития действия картины. Художник отучался от художественности, развращался схематизмом.

Прикрываясь борьбой с формализмом, агитпропщина (и в области кинодраматургии) стала его знаменем. Этот формализм заменял сценарий системой приемов и технологических трюков, чтобы обессмыслить произведение. Деидеологизация художественного произведения, драматургия, сковывающая мысль, разоружение режиссера ликвидацией художественного сценария — эти «достижения» агитпропщины были как раз тем, чего требовал, чего добивался в конечном счете формализм. Доапрельские годы вошли поэтому в историю советского кино как годы разбазаривания сценарных кадров, снижения роли сценария, господства теории ненужности кинодраматургии, появления картин с расслабленным, холодным, безжизненным действием, чуждым задачам художественности и восприятия аудиторией.

Ликвидация кинодраматургии не может рассматриваться изолированно от основного компонента всякой картины и сценария — живого человека. Теперь

нам это кажется азами, нужно ли показывать живого, с кровью и нервами, с чувствами и интеллектом, на производстве и в личной жизни, человека, создавать образы, которые расширяли бы наш познавательный диапазон, фиксировали те черты и особенности людей, которые остро воспринимает художник, но которые часто незаметны, обычны для зрителя; образы, которые бы любил, ненавидел, презирал, подражал и отвергал зритель. Это кажется нам азами, этому отдает сейчас все свои силы советский художник. Агитпропщина же лишала художественное произведение его души — живого человека, образа. Человек изображался по принципу «охрана труда, проснись!» — по вялым и навязшим схемам. Вот лодырь из одноименной картины Перестиани. Он пьяница, щека повязана, он связан с уличным торговцем, цинично заложив руки в карманы, независимо фланирует перед заводом в рабочее время — чем не стертая разменная монета, тусклость и бледность всеми затроганной. Плохая стенгазетная зарисовка больше дает представления о действительности, больше волнует зрителя, мобилизует его на борьбу, чем это вязкое, невнятное бормотание. «Лодырь» в картине Перестиани — не как в жизни — как в непринятой газетной заметке. Киршон как-то правильно заметил: если зритель, просмотрев пьесу, говорит: «все как в жизни» — это плохо; если зритель восклицает: «вот оно как в жизни на самом деле бывает!» — это хорошо: зритель замечает в искусстве незамеченное им в жизни, искусство выполняет свою функцию.

Замена живого человека плоской схемой в агитпропщине вызвала еще одну гибельную для искусства тенденцию: ликвидацию актера. Когда формалисты в свое время говорили: долой натурщика, да здравствуют механические движения, да здравствует типаж, — они на практике не могли отказаться от актера, и формалистские картины — картины актерские. Практика формализма, практика выращивания актера определенного творческого направления, как и в кинодраматургии, агитпропщина, подхватила знамя формализма и вместе с отрицанием сценария ополчилась против актера. Когда мы сегодня перечисляем имена лучших киноактеров: Пославского, Костричкина, Поночевного, Чувелева, Кузьмину, Кмита, Свашенко и других, то они в большинстве либо выросли в восстановительный период, либо в связи с развитием звукового кино. Агитпропщина не дала — и не могла дать — ни одного нового актера и способствовала деквалификации и разбазариванию сложившихся актерских кадров. Происходило это не только потому, что актерам нечего было делать в бессценарной картине. С исчезновением человеческого характера исчезла роль.

Исчезновение роли, снижение актера связано и со всем характером агитпропской продукции.

Агитпропская картина лишала актера не только характера — лишала и драматургической ситуации, отказалась от обрисовки типичного, характерного для действительности. Уже первые кадры агитпропской картины давали полное представление о финале. Происходило это не только в силу падения профессионального мастерства авторов, но и главным образом из-за шаблонности, прямолинейности, иллюстративности картины, отсутствия художественного освоения действительности. Стоящий подряд три смены рабочий ликвидирует прорыв («Манометр»), положительно характеризованная в надписях бригада в надписях же выигрывает соревнование («Железная бригада»), «оптимистическая» девушка организует ремонт паровоза («Воинственные дни»), консерваторы будут сломлены и девушки станут к станку («Наши девушки»). Здесь важно не только то, что конфликт раскрывается повествовательно, но и метод раскрытия. Соцсоревнование, тематически преобладавшее в картине, давалось не через человека, не через его внутренний интеллектуальный, политический, психологический рост. Соревнование давалось внешне и механистически: быстрая работа станков, шум трансмиссий и т. п. Крупнейший режиссер советского кино Пудовкин в «Дезертире» (картина была задумана и начата производством до апреля 1932 года) ответственнейший момент в жизни Курта — его перелом в процессе социалистического соревнования — изображает через стук и интенсивное движение машин. Пусть в этом куске Пудовкин решает немалой важности принципиальные художественные задачи («немой», то есть кинематографический, а не театральный монтаж звуковой

картины), остается фактом, что перелом Курта не мог обозначиться для зрителя в результате такого поверхностного, агитпропского показа социалистического соревнования. Если же взять чисто агитпропские картины: «Штурмовые ночи», «Первый в пустыне» и т. д., то в них этот, враждебный искусству вообще, нашему в особенности, метод является господствующим.

Наряду с такой техницистской характеристикой соревнования в агитпропских картинах солидное место занимали собрания. Собрания как метод изображения сдвигов, происходящих на заводе; собрания, «переделывающие» героев; собрания как характеристика партийного, профсоюзного руководства. Собрания. Одно время, после апреля 1932 года, художники опасались прикасаться к собранию и производству, дискредитированным и затасканным агитпропщиной. Эти опасения были излишни: искусственность, нагромождение фальшивых деталей, шаблонность в изображении завода должны были быть сменены правдивостью, яркостью, страстностью, характерностью, тогда равнодушие зрителя было бы преодолено.

Энгельс писал мисс Гаркнесс:

> «Посредственность попыталась бы скрыть шаблонный характер фабулы нагромождением искусственных деталей и украшений и тем не менее была бы разгадана. Вы же почувствовали, что можете рассказать старую историю, потому что в состоянии обновить ее правдивостью изложения. Если я что-нибудь могу подвергнуть критике, то это может быть тот факт, что рассказ недостаточно реалистичен. На мой взгляд, реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах. Ваши характеры достаточно типичны в тех пределах, в каких они вами даны, но нельзя того же сказать об обстоятельствах, которые их окружают и заставляют действовать» (Сб. «Маркс и Энгельс о литературе». 1933 г., стр. 163—169).

Энгельс считает недостаточным наличие типичных характеров вне типичности обстоятельств. В агитпропских картинах не было не только характеров, не только драматургической стройности и последовательности, но и «обстоятельства», обстановка, ситуации, надуманные и мертвые, ничего общего не имели с волнующей, настоящей правдой действительности.

Нивелировка методов работы над художественной картиной привела и к обезжариванию агитпропского кино. На Украине в моде был так называемый «синтетизм», в Москве и Ленинграде — «героическая эпопея», в других организациях — «художественная культурфильма». Принципиально не разнясь, эти «жанры» были как раз логическим завершением линии на фальшивую приподнятость, декламационность, лозунговость, схематизм и освобождали художников от задания дать реальные, типичные события, обстоятельства, героев в увлекательной форме того большого и подлинно массового искусства, каким является кино. Можно перечислить все агитпропские картины — разнообразие жанров сменилось их нивелировкой, которое диктовалось идейным замыслом, художественным методом построения картин.

Жанровая обезличенность, отсутствие напряженного, логично построенного сюжета, приподнятость и схематизм в характеристике людей — все это было системой такого построения кинокартин, которая игнорировала зрителя. Зритель не любил и не ненавидел героев фильм, был равнодушен к происходящим событиям и скован натюрмортизмом (статичностью кадра), отвергал принудительный характер сцепления действий. Агитпропская картина «не любила» зрителя, зритель не любил агитпропской картины. Происходил двоякий процесс: утрата связи искусства с действительностью и искусства со зрителем. Агитпропская картина двойным напором быстро изменяющейся, растущей действительности формирующегося социализма и культурно развернувшегося, политически возросшего, эстетически требовательного зрителя все больше вытеснялась в сферу узкой касты профессионалов.

— Все это правильно, — могут ответить нам. — Агитпропщина не отличалась совершенством с точки зрения художественной. Однако грубость и не-

которая топорность формы этих картин с лихвой окупалась их содержательностью, идейностью, актуальностью, выбором нового материала.

Эта точка зрения, блестяще опровергнутая практикой работы последнего времени, противоречит и основам марксистско-ленинского понимания сущности искусства. Форма, как известно, является законом строения художественного произведения и питается содержанием. Поразительная бедность форм агитпропских картин обусловливалась нищетой содержания, убогостью замысла, блеклостью и мозаичностью идеи. Там, где нет смелости — нет идейности, где нет идейности — нет и не может быть подлинной художественности. Агитпропщина не знала ни смелости, ни идейности, ни художественности. Она не воспитывала зрителя, не будила новых чувств, мыслей, лишена была страстности и настоящей эмоциональности. Попробуйте спросить любого зрителя, кинематографиста, критика: «Какие, товарищ, картины 1930 — 1932 годов вам больше всего понравились?» Он назовет «Златые горы», «Одна», «Путевка в жизнь» — хорошие или плохие, но художественные фильмы, и не вспомнит ни одной агитпропской или хотя бы несущей заметный ее отпечаток. Лишенные художественности, агитпропские картины лишены были и идейности, содержательности, политической значимости. Загримированные «под художественность», часто неграмотно сформулированные лозунги, промелькнувшие на экране, преданы забвению зрителем. Кто помнит сейчас «Арайчанскую поэму», «Железную бригаду», «Штурмовые ночи», «Манометр» и прочая, прочая?.. Никудышные как документ эпохи, беспомощные как художественное обобщение, «несостоявшиеся» как объект восприятия зрителем—агитпропские картины и идейно намного голов стояли ниже диктовавшей свои требования, растущей страны.

Но есть и такая категория кинематографистов, которая согласилась с этими соображениями и находит все же положительные черты в агитпропщине как целом. Не далее, как на июльском 1932 года тематическом совещании один из руководящих товарищей утверждал, что агитпропщина имела ту положительную черту, что она приучила творческие кадры к работе над актуальной тематикой. И это утверждение ближе к лит-

фронтовским мудрствованиям, чем к подлинному пониманию происходивших в кино процессов. «Обучение» актуальности методом ликвидации художественности не могло и не может и не принесет положительных результатов. «Искусство», расставшееся с драматургией, актером, идейным замыслом и содержанием, не могло политически воспитывать кадры. Агитпропские картины и, в особенности, агитпропщина как метод работы над художественной фильмой дезориентировали творческие кадры, способствовали снижению общего уровня советского художественного кино, все больше и превращались в тормоз его дальнейшего роста. Поэтому-то после апрельского постановления ЦК партии немедленно прекращено было производство картин агитпропского характера (хотя влияние их ощущается и до сих пор).

Утверждая это бесспорное положение, нужно отделить его от вопроса о значении доапрельского периода. Тот, кто думает, что 1930 — 1932 годы прошли полностью под знаком агитпропщины, глубоко заблуждается. Этот период значительно сложнее, чем это кажется на первый взгляд. Настоящая борьба за создание произведений искусства большого политического содержания и высокой идейности шла мимо и вопреки агитпропщине, в меру ее преодоления.

Примером могут служить «Златые горы» Юткевича. Чем характерна эта картина по существу и в плане противопоставления агитпропщине?

В «Златых горах» есть определенная конкретная тема, содержание, сюжет. Действие разворачивается вокруг забастовки путиловцев в 1914 году и дает картину переплавки крестьянских кадров в пролетарские (Петр) и роста влияния большевиков на заводе (Василий). Идейность и содержательность «Златых гор» бесспорна.

Картина построена на актере (на «натурщике»!) как носителе определенной идеи. «Златые горы» выдвинули по крайней мере двух актеров — Пославского и Тенина, большая эмоциональная сила воздействия игры которых вне всякого сомнения. Образ Петра по глубине, принципиальности, содержанию может быть поставлен в ряду наиболее интересных образов, созданных советской художественной кинематографией.

Картина, наконец, строится в реалистическом плане и стремится показать типичные характеры в типичных обстоятельствах, трактовать завод не с его внешней стороны.

«Златые горы» были скачком из кинематографии, скованной «философией» формалистов, кинематографией поверхностной «опоэтизированности» и эстетизма, в кинематографию принципиального реалистического вскрытия действительности.

«Златые горы» имели и крупные недостатки: влияние агитпропщины (Баку, субботник, хозяин и помещик в одном лице), выразившееся как в схематизме отдельных кусков, так и в сюжетных срывах; слабость разработки образа большевика; излишний нажим в психологизм (Петр), нажим, который не приближал, а отдалял Петра от зрителя; ошибочность характеристики крестьянства как нетронутой для революционной работы почвы; известная повествовательность и театральность, выраставшие, правда, как противопоставление формалистскому «поэтическому» кинематографу, но:

> «Мы не боимся ошибок, потому что нельзя высосать из пальца «диалектический метод». Советское кино не может безболезненно перестроиться, перейти на позиции пролетарской кинематографии... Поэтому моментов эклектики, которые имеются в нашей картине, мы не боимся. Если мы присмотримся к ведущим тенденциям в картине, мы увидим, что это здоровые реалистические тенденции, это тенденции преодоления романтически эстетских представлений о действительности» (Юткевич «Вступительное слово к дискуссии», «Пролетарское кино», № 1, 1932).

Несмотря на отдельные значительные ошибки и некоторую тяжеловесность, историческая картина «Златые горы» больше похожа на политически актуальную, художественно ценную картину, чем десятки агитпропских фильм. «Златые горы» не только явились показателем неиссякаемости творческой энергии советских кинематографистов, но и огромного роста — политического и художественного — ее кадров. «Златые горы» явились трамплином к «Встречному».

Почти одновременно дали свою новую работу Козинцев и Л. Трауберг «Одной», первой полноценной советской звуковой картиной. Козинцев и Трауберг впервые со времени их прихода в кино вплотную подошли к показу новой социалистической действительности в живых художественных образах. В показе классовой борьбы в деревне (бай, предсельсовета), в принципиальной постановке вопроса о советской интеллигенции, в стройности и органичности от начала до конца всей картины — большая победа Козинцева и Трауберга и всего советского кино. Вместе с тем «Одна» оставила много переменных вопросов, и главный из них — переход на позицию реалистического искусства социализма, смело вскрывающего противоречия действительности и ведущие ее тенденции с точки зрения пролетарского мировоззрения. Речь идет не о трактовке термина «социалистический реализм», который возник позже, а о более решительном (как это было у Юткевича и позднее у Эрмлера) отказе от всякой романтизации и эстетизации (первая половина картины), от мелкобуржуазных рецидивов в идейном содержании («экспедиция» из города в аул, оттенок жертвенности в трактовке поступка Кузьминой). Сценарий «Юность Максима», над которым работают Козинцев и Трауберг, подтверждает, что «Одна» как целое все же явилась важным этапом в творческом и политическом росте режиссеров.

Крайне характерной для доапрельского периода является картина «Иван» Довженко (написание сценария и основные процессы производства завершены были в доапрельский период). В «Иване», как в фокусе, отразилась противоречивость пути подлинных художников в доапрельский период. Непревзойденная сила эмоционального воздействия отдельных кусков, яркие впечатляющие куски социалистической действительности и рядом с этим утрата чувства меры и композиции. «Иваном» Довженко порвал с примитивным физиологизмом философской концепции «Земли» и сделал огромный вклад в дело художественного освоения того нового, что принесла первая пятилетка. Но действительность своим гигантским содержанием подавила большущий талант художника, и он

не справился с задачей дать цельный образ (Иван) и цельную картину. «Земля» как подлинно художественное произведение не терпела прикосновения ножниц, каждый ее метр был на месте. «Иваном» Довженко еще не создал полноценной, стройной и последовательной (от кусков лирического Днепра до «выкладайте свои знания, товарищи-профессора») композиции картины.

С «Иваном» шло поступательное движение передовых советских кадров к овладению новыми задачами, ставшими перед искусством — движение, которому сопутствовали противоречия, свойственные этому прогрессивному процессу.

Наряду с этими первоклассными произведениями киноискусства шел, может быть, малозаметный, но созидательный процесс создания художественных фильм на актуальную тематику самых разнообразных творческих направлений: «Дела и люди», «Женщина», «Личное дело», «Счастье», с пацифистскими и формалистическими изъянами «Снайпер» и «Путевка в жизнь», исключительно массовая фильма. Тот факт, что эту картину миллионы зрителей во всех странах смотрели и смотрят с неослабеваемым интересом, не может быть не учтен. «Путевка в жизнь» дает возможность извлечь кое-какие уроки в этом направлении. Но для каждого ясно, что успех успеху рознь. «Поднятую целину» читают миллионы, «Путевку» смотрят миллионы. И, однако, не задумавшись, можно сказать, что «Поднятая целина» — это подлинный путь пролетарского социалистического искусства, принципиальное «овладение» зрителем, а «Путевка»... «Путевка в жизнь» — это линия, в которой подлинно здоровые зерна засорены фальшивой мелодраматичностью, сентиментализмом, филантропическим подходом к разрешению ряда коренных вопросов, романтизацией уголовного мира и беспризорников, солидной дозой схематизма, долженствующей восполнить пробелы идеологического порядка. Преступно и смешно скрывать эти пороки картины, связывающие по рукам и по ногам художника в его творческой работе. Преступно и гибельно замалчивать принципиальные вопросы политической трактовки беспризорщины, проблемы мелодраматизма, сентимента, романтизации в советской фильме. Тот отрицательный резонанс у зрителя, который нашли эти моменты, ошибочно решенные в картине, должен заставить, наконец, режиссера серьезно задуматься над ними.

Между тем «Путевка в жизнь» не случайность, а наиболее яркое проявление тех отрицательных тенденций на потакание мещанским вкусам, которые в малоталантливых картинах оставались незамеченными (например, «Механический предатель» Дмитриева, «Кавказский разбойник» Госкинпром Грузии, «Черный барак» Московской фабрики), поэтому-то борьба за преодоление этих тенденций укрепляла позиции антиагитпропщины, способствовала росту творческих кадров.

За вычетом «Механических предателей» доапрельский период характеризовался не только развитием агитпропской продукции (хотя она занимала значительное место), но и ростом подлинно художественной кинематографии, актуально политически близкой к реализму пролетариата по творческому методу. «Златые горы», «Одна», сценарий «Иван» и другие выражали эту линию в развитии советской кинематографии, которая свое подлинное развитие получила в послеапрельский период.

Вместе с тем в 1930—1932 годах активизировался формализм. Выпуск «Мертвого дома» по сценарию Шкловского, дававшего фальшивую концепцию о Достоевском; «Беглеца» режиссера Петрова, абстрактной, выхолощенной фильмы, чуждым языком говорившей о революционной борьбе компартии на Западе; заметное влияние формализма в «Снайпере», экскурсы Кулешова в агитпропфильме («40 сердец»), появление ряда формалистских сценариев и книжки, суммировавшей опыт формализма в области звукового кино (Андриевский «Построение тонфильмы»), — эти факты свидетельство обостренной классовой борьбы, происходившей на кинофронте.

В доапрельский период работа в кинематографии находилась в кричащем противоречии с требованиями страны, зрителя. Режиссеры-сценаристы сделали первые нетвердые шаги к овладению новым огромным материалом, который принесла действительность первой пятилетки, но не совладали с ним, не смогли каждую картину превратить в достойное своей эпохи произведение.

Художник не дорос до действительности. И, однако, то положительное, что принесли эти годы, развивалось вопреки агитпропщине. Рост творческих кадров происходил в той мере, в какой они отгораживались от ошибочных установок руководства на агитпропщину, в какой они боролись за реализм, за идейность и политическую актуальность средствами искусства, художественного кино.

★

Постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 года мобилизовало творческих работников на борьбу за художественную кинематографию политической актуальности, большой идейности, высокого мастерства — за искусство социалистического реализма.

Послеапрельский период принес резкое снижение агитпропщины и укрепление позиций художественной кинематографии.

Растерянность, царившая до этого среди части творческих кадров, сменилась твердой уверенностью и четкостью ориентации.

Эрмлер, став на горло собственной «Песне», пережил свой внутренний кризис и дал совместно с Юткевичем «Встречный».

Кавалеридзе, терпевший неудачу за неудачей («Злива», «Штурмовые ночи»), создал произведение исключительной политической важности («Коліивщина»), которое приблизило режиссера к избавлению от ряда творческих заблуждений.

Кулешов, творческие затруднения которого принимали иногда политически уродливое выражение («Веселая канарейка»), приводили к резкому снижению мастерства и принципиальности («Горизонт»), не освобождая от формалистических ошибок, своим «Великим утешителем» показал образец не только новой организации съемочного процесса (репетиционнный метод), но многое сделал в творческом плане. «Великий утешитель», далеко еще не свободный от налета абстрактности, холодности, замкнутости, ставит уже большую идею (утешительство), разрешая ее приемами большого мастерства.

Васильевы после «Личного дела» создали сценарий «Чапаев» — большой вклад советского кино в оборонную тематику, один из лучших сценариев 1934 года.

А. Роом сменил карандаш невзыскательного публициста («Манометр») на кисть художника и заканчивает после трехлетнего бессъемочного перерыва «Однажды летом» Ильфа и Петрова.

Барнет, до сих пор малоизвестный автор «Девушки с коробкой», развернулся в талантливого режиссера с неиссякаемыми потенциальными возможностям («Окраина»).

Из полосы трудностей выходят Пудовкин, Эйзенштейн, Протазанов и другие, растут новые режиссеры — М. Ромм, Пырьев, Мачерет, Дубсон, Герасимов, Файнциммер.

Укрепление и рост режиссерских кадров в процессе их включения в практику социалистического строительства — первый положительный итог последних двух лет.

В 1934 году советская кинематография вступает с рядом сценариев, являющихся незаурядным явлением не только в кинодраматургии, но и в советском искусстве в целом. Это «Чапаев», «Человек, который не убил», «Заключенные», «Частная жизнь Петра Виноградова», «Поднятая целина», «Начальник политотдела», «Крестьяне», «Два товарища» и ряд других. В этом намечающемся подъеме советской кинодраматургии исключительную роль сыграло привлечение писателей, обогативших кино опытом литературы.

«Натюрмортизм», наличие статичных кадров, лишенных смыслового задания, «мертвые места» в сюжете, ослабляющие силу воздействия художественного произведения своей тягостной надуманностью, пресловутый синтетизм — прямолинейный лобовой метод сцепления событий — все эти характерные черты доапрельского кино постепенно теперь изживаются. Стройный сюжет, вовлекательные действия, закономерность и необходимость каждого из эпизодов — к этому теперь направляется стержневая линия нашей драматургии. Каждый из образов дает теперь роль актеру — то, чего не было в прежних работах. Это достигается содержательностью, глубиной образа, художественностью его трактовки.

Безжанровость, равненье только на «производственную пьесу» сменяются теперь многообразием жанров: комедия («Два товарища»), фантастическая картина («Да здравствует молодость» Фи-

лимонова), драматическое произведение, насыщенное комедийными элементами («Заключенные» Погодина), драма («Высокое напряжение») и т. д.

Все эти характерные черты кинодраматургии не только направлены против агитпропщины, но и свидетельствуют о существенных сдвигах в сторону художественной кинематографии социалистического реализма.

Рост советского кино протекает далеко не прямолинейно. Такие картины, как «Слава мира», «Роте фане» и другие, свидетельство неизжитых тенденций на опошление лозунга развлекательности и вульгаризации апрельского постановления ЦК партии. «Жить» Тимошенко напоминает о том, что борьба с формализмом далеко не утратила своей актуальности. «Моя родина» и ряд картин национальной кинематографии с тенденциями нацдемовского характера выражали давление классово враждебной идеологии на советское кино.

★

К XVII съезду партии советское кино приходит с окрепшими проверенными режиссерскими кадрами, растущей кинодраматургией, крепнущим фронтом национального кино, созданной огромными усилиями звуковой кинематографией.

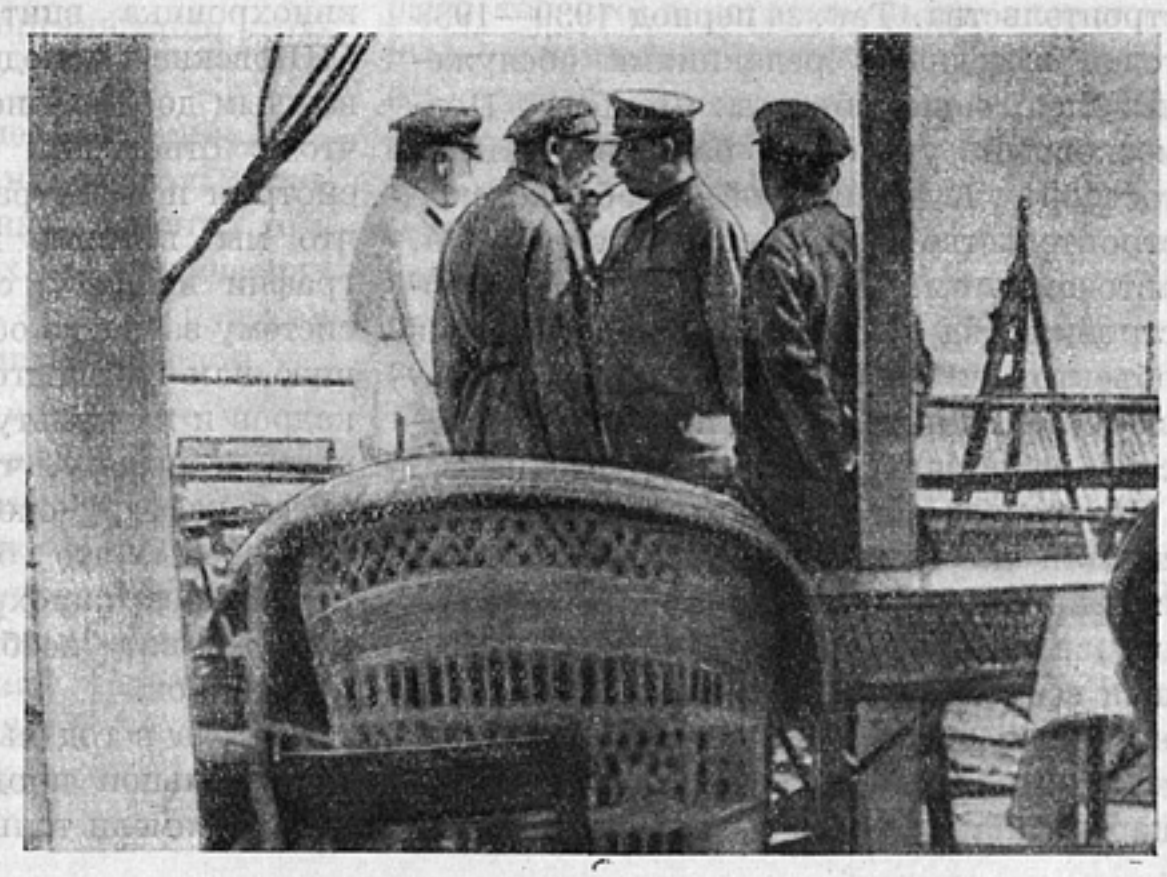
И тем не менее советская художественная кинематография все еще значительно отстает от требований второй пятилетки, от политически и культурно выросшего зрителя.

Чтобы преодолеть это отставание, чтобы создать произведения высокой большой и смелой идейности, подлинной увлекательности и мастерства, советскому кино нужно бороться за две конкретные творческие задачи:

создание культуры актера,

развитие кинодраматургии.

Содержательные, политически актуальные сценарии, со стройным сюжетом, яркими образами, культурный актер, растущий на разработке образа, роли, органическое включение наших кадров в практику социалистического строительства — вот необходимая основа для окончательного преодоления агитпропщины, приспособленчества, классово враждебных влияний, для создания стиля социалистического реализма в советском кино — картин, увлекающих, воспитывающих зрителя.



Тт. Сталин, Ворошилов и Киров на Беломорканале. Кадр из фильмы «Беломорканал» Режиссер - оператор Лемберг

Кинохроника — орудие партии

В. ИОСИЛЕВИЧ

Союзная кинохроника пришла к XVII съезду партии с несомненными достижениями. За период от XVI съезда в развитии ответственного политического участка советской кинематографии, каким является кинохроника, произошли колоссальные изменения. Если в 1930 году кинохроника была в системе кинематографии небольшим придатком к отделам и фабрикам так называемых культурфильм, то на 1 января 1934 года мы имеем единую систему советской кинохроники, объединяемой в трест «Союзкинохроника». Этот трест на сегодня имеет 4 фабрики хроники — в Москве, Харькове, Ленинграде и Ростове и 13 производственных баз, находящихся в краевых и областных центрах Советского союза.

Перенимая опыт большевистской печати и одновременно учась у нее, советская кинохроника за эти годы сумела дать партии такое мощное орудие, как выездные кинoредакции, которые за эти годы значительно помогли партии на конкретных участках социалистического строительства. Так, за период 1930—1933 годов выездными редакциями обслужены следующие объекты: Донбасс, Подмосковный угольный бассейн, Магнитострой, Кузнецкстрой, Бобриковское строительство, Днепрострой, Свирьстрой, автозавод им. Горького, Челябтракторстрой и ряд других. Уже этот перечень объектов служит показателем того, насколько кинохроника принимала участие в социалистическом строительстве.

На основе опыта работы выездных редакций по инициативе тт. Медведкина и Гиндина был создан кинопоезд — своеобразная кинофабрика на колесах, имеющая возможность благодаря своему техническому оборудованию еще активнее, чем выездные кинoредакции, помогать партии на ответственных участках.

Два года работы кинопоезда, его рейсы на железнодорожном транспорте (Днепропетровск, Дебальцево, Ясиноватая), в Донбассе, в Криворожье, в колхозах Крыма, Украины и Северного Кавказа, результаты этих рейсов служат несомненным показателем того, что кинопоезд Союзкинохроники является в руках партии одним из лучших агиткомбинатов.

За эти годы изменился количественно и качественно состав творческих работников кинохроники. Если раньше кинохроника была для творческих кадров проходным двором, через который проходили все желающие научиться работать в кинематографии, то за эти годы в этом отношении создан решительный перелом. На сегодня Союзкинохроника имеет свои постоянные, преданные своему делу творческие кадры операторов и режиссеров. Мы имеем в системе Союзкинохроники десятки операторов и режиссеров, насчитывающих стаж хроникальной работы не менее пяти лет. Союзкинохроника впитала в себя лучшие ГИКовские молодые силы. Не менее важным достижением является тот факт, что в отношении кадров мы уверенно смотрим и в завтрашний день, и потому, что мы впервые в истории кинематографии ввели у себя так называемую систему заочного обучения, обеспечивающую нам переподготовку существующих кадров и их культурный и политический рост, и потому, что уже в ГИКе мы имеем кафедру операторов кинохроники и уверены, что будем иметь кафедру режиссеров кинохроники, которые для нас готовят необходимые нам кадры работников.

Из года в год мы имеем кривую роста хроникальной продукции. Если в 1930 году мы имели только один немой «Союз-

киножурнал», то в 1933 году мы уже выпускали следующую хроникальную всесоюзную периодику: «Союзкиножурнал»—3 номера в месяц, звуковой «Союзкиножурнал» — 3 номера в месяц, немой киножурнал «Социалистическая деревня» — 2 номера в месяц (журнал прокатывается исключительно в деревне), ежемесячники: «Наука и техника», «Пионерия» и «На страже СССР». Кроме того, впервые в мире мы в 1933 году начали выпускать такой интересный звуковой журнал, как «Советское искусство».

Кроме всесоюзных периодических изданий, каждое предприятие Союзкинохроники выпускает так называемые местные журналы, имеющие задачей обслуживать местные партийные, советские и профессиональные организации в проводимых ими хозяйственно-политических кампаниях и мероприятиях. Нужно сознаться, что этому виду продукции до последнего времени не уделялось должного внимания, и поэтому качество многих местных журналов не находится на достаточной высоте. Только 1933 год дает известные сдвиги в этой работе. На последнем Всесоюзном совещании руководителей Союзкинохроники т. Шумяцким была поставлена категорически задача создать перелом в качестве местных журналов в 1934 году. И мы уверены, что рядом намеченных нами мероприятий мы этот перелом создадим, тем более что в этом деле нам активно помогают обкомы и крайкомы партии, для которых местные журналы служат наряду с печатью важнейшим фактором агитации и организации трудящихся.

Если в отношении местных киножурналов за 1933 год мы имеем только незначительные качественные сдвиги, то в отношении всесоюзных периодических киножурналов мы за 1933 год имеем несомненный качественный перелом.

Качественно лучше, интереснее по тематике, острее политически стал немой «Союзкиножурнал», пятисотый номер которого вышел в январе. В росте этого журнала активно участвовал старейший работник советской кинохроники — режиссер т. Кармазинский, работающий на этом журнале с 1926 года и смонтировавший за этот период до трехсот пятидесяти номеров.

В связи с выходом пятисотого номера мы недавно перелистали все страницы юбиляра, начиная с первого номера. Как изменилось его лицо и какие интереснейшие документы вписаны в его страницы! Вот номер первый — тогда не было корреспондентской сети, поэтому журнал показывал только московские события: смерть патриарха Тихона и майский парад. Другой вид имеет Красная армия в «Союзкиножурнале», показывающем майский парад 1933 года. Вот 1926 год. «Союзкиножурнал» показывает пуск первого гиганта социалистического строительства — Волховстрой, а затем из года в год этот журнал показывает, как растет гигант уже пятилетки — Днепрострой, а уже в последних журналах 1933 года показывает пуск более мощного собрата Волховстроя — Свирскую гидро-электростанцию. «Союзкиножурнал» за эти годы завоевал себе симпатии и любовь трудящихся масс Советского союза, он из номера в номер показывает достижения Страны советов на фронте социалистического строительства и его лучших Изотовых, и мы вправе гордиться нашим заслуженным юбиляром, запечатлевшим на пленке интереснейшие страницы неповторяемой эпохи.

Долгий период оставалось низким качество одного из ответственных журналов Союзкинохроники — «Соцдеревни». Основной ошибкой в работе над ним являлось, во-первых, то, что мы считали, что в этот журнал, поскольку он идет на село, нужно включать только сельскохозяйственный материал, и, во-вторых, то, что некоторые наши операторы — основные поставщики сюжетов для всесоюзных журналов — не поняли происшедшие сдвиги в деревне, не поняли требования при съемках сельскохозяйственных сюжетов прежде всего исходить от показа человека, попрежнему пытаясь отражать новое в селе через показ тракторов. Сейчас в журнале «Соцдеревня» наметился несомненный перелом. Он показывает колхозному зрителю город, важнейшие события, происходящие в жизни Советского союза, он передает миллионам колхозников опыт большевистских колхозов, опыт честного труда лучших ударников социалистических полей. Нужно отметить, что над этим журналом в настоящее время работает сплоченная группа старейших

хроникеров в лице тт. Копалина, Сеткиной, а также молодого хроникера т. Зернова.

Значительно помогает укреплению обороноспособности страны журнал «На страже СССР». За эти годы выпущено уже 24 номера, которые мобилизуют трудящихся Страны советов и бойцов Красной армии на боевую подготовку на защиту СССР. Этот журнал также имеет свои ошибки, заключающиеся в том, что он мало показывал живых людей — ударников обороны Страны советов. Последние номера журнала показывают, что постепенно эти ошибки изживаются и что журнал все более становится сильнейшим фактором в деле агитации и организации масс вокруг задач обороны Советского союза.

Еще в достаточной степени не показал своего лица тоже молодой журнал, предназначенный для третьего поколения, — «Пионерия». Здесь также его путь претерпевал и претерпевает немало ошибок, еще не совсем ясна аудитория (в отношении возраста) этого журнала не совсем ясно, что нужно показывать детскому зрителю. По нашему мнению, этот журнал меньше всего должен показывать только детский материал, а, наоборот, должен давать такую тематику, которая бы способствовала и помогала воспитывать юных строителей социализма, повышала бы их умственный кругозор.

Журнал «Наука и техника» должен быть и постепенно становится наиболее интересным журналом Союзкинохроники, да и понятно — мы столько имеем интересного в области научно-технической, что показ лучших достижений науки и техники является наиболее увлекательным материалом. Основное — это то, что журнал должен быть тесно спаян со всеми научно-техническими кругами и производить необходимый отбор того необъятного материала, который эти круги ему будут предоставлять.

Интересным начинанием в нашей работе является выпуск звукового журнала «Советское искусство». В особенности этот журнал должен быть интересен для нестоличного зрителя, который зрительно не может видеть лучших достижений советского искусства. Правда, этот журнал еще не нашел приемов, методов и форм работы, не имеет еще на сегодня настоящего лица, которое бы соответствовало названию «Советское искусство». Но есть все основания к тому, что этот журнал будет по своему материалу наиболее популярным журналом в Советском союзе. Важно найти правильные пути в работе над ним. Большой ошибкой этого журнала являлось то, что журнал, во-первых, шел по линии незначительных достижений советского искусства, а во-вторых, журнал до сих пор не связан с лучшими представителями-мастерами советского искусства. Неверно было и то, что журнал в пять минут съемки пытался укладывать целое театральное представление, благодаря чему, конечно, не выявлял ни содержания вещи, ни мастерства театра. В этом отношении нужно будет от съемки целых спектаклей перейти к засъемкам отдельных эпизодов, вскрывающих театральное мастерство, а главное свое внимание обратить на показ лучших людей советского искусства и не только в театре, но и в музыке и в изобразительном искусстве. Не менее важной задачей перед журналом является техническое его качество, сочетаемое с кинематографической выразительностью подачи материала. Нужно отметить большое значение этого журнала с точки зрения воспитания растущего кадра молодых дарований.

Пришедший звук способствовал еще большему развитию кинохроники, завоеванию ею успехов у советского зрителя, превративши ее в еще более острое орудие в руках партии. Особенно мы должны это отметить в связи с резким переломом в качестве звукового «Союзкиножурнала». Тот факт, что с экрана со зрителем стали разговаривать лучшие ударники Страны советов, тот факт, что рабочий-зритель сегодня на экране одновременно видит и слышит вождей партии и правительства, возможности дикторского текста и музыкального оформления — все это делает звуковой «Союзкиножурнал» наиболее занимательным, наиболее ярким. Вот на экране известный всему СССР колхозник артели «Восход» дед Мороз, приехавший с делегацией Днепропетровщины рапортовать т. Сталину. Его слова о том, что он заработал сотни пудов хлеба, что он стал на путь зажиточности, что он в следующий раз, если будет знать, что его будут снимать, наденет новый костюм и галстух,— служит показателем, какое

Ударница шлифовального цеха. Кадр из фильмы «Большая победа». Автор-оператор М. Кауфман

значение имеет звук в кинохронике. Или взять сюжет о пуске второй очереди завода подшипников им. Кагановича. Речь т. Орджоникидзе действует гораздо сильнее, чем показ мелькающих кадров машин. Большим достижением звукового «Союзкиножурнала» является разнообразие жанров помещаемых в нем сюжетов. Тут мы имеем и очерковый материал, и материал фельетонного порядка, и материал информации о том или ином достижении Советского союза. Важно еще подчеркнуть, что существующие и работающие над звуковыми журналами бригады режиссеров — Соловьева, Киселева, Степановой, Подгорецкой, — соревнуясь между собой, каждый своими путями стараются наиболее лучше, политически острее давать содержание журнала, сочетая это с большой художественной формой.

Наряду со всесоюзными периодическими журналами и так называемыми местными журналами Союзкинохроника выпустила довольно большое количество тематических журналов и хроникальных короткометражных фильм. Из них наиболее значимыми являются фильмы режиссера Посельского «Промпартия» и «15-й», режиссера Слуцкого «Имени Ленина» и «Жить зажиточно», режиссера Гикова «Воздушный парад» и «Навстречу двум морям», режиссера Посельского И. и Гикова «Ленин» и «Москва», режиссера Левкова (Харьковская фабрика) «Дед Мороз», «Праздник зажиточности», «Большевик Изотов», режиссера Беляева В. «290 миллионов», «Корабли идут в Якутию», автора-оператора Паллея «Физкультурный парад».

По нашему мнению, этими фильмами и рядом тематических выпусков мы указываем путь так называемым документалистам. Полнометражные документальные фильмы в основном ни прокатом, ни зрителем за последнее время не воспринимались и поэтому перед документалистами должна стать проблема перехода на короткометражки разнообразнейших жанров.

Основной ведущей фигурой кинохроники, основным ее творческим кадром является кинооператор. За этот период, наряду, как мы уже отмечали, с количественным ростом этого состава работников хроники мы имеем, несомненно, и качественный рост. Конечно, в первую очередь мы должны здесь отметить ведущего оператора советской кинохроники — Михаила Кауфмана. Мы считаем, что именно т. Кауфман должен быть основным поставщиком сюжетов для журнала и одновременно быть учителем для растущей армии операторов хроники. Надо, чтобы т. Кауфман отрешился от мысли делать полнометражные полотна, понял бы необходимость перестройки и, взяв за пример его последние съемки прекрасного качества на заводе Сталина, продолжал бы в этом духе обеспечивать периодические издания Союзкинохроники.

За этот период, наряду с ростом старых ветеранов кинохроники, растет и молодняк. Особенно мы должны отме-

Цех завода I ГПЗ. Из фильмы Союзкинохроники «Большая победа». Автор-оператор М. Кауфман

тить кинооператоров Бунимовича, Фомина, Каирова, Степанова.

Решающим при оценке деятельности советской кинохроники за период от XVI к XVII съезду партии является, конечно, вопрос о том, насколько кинохроника правильно держала руку на пульсе жизни, насколько содержание кинохроники соответствовало поставленным партией задачам, насколько хроника помогала партии и правительству в проводимых мероприятиях. И, наконец, как своевременно кинохроника доходила до зрителя, то есть насколько она была оперативна.

Надо сказать, что в основном хроника вела правильную политическую линию, являясь актуальным злободневным участком кинематографии. С другой стороны, значительно, в особенности за последний год, улучшилось продвижение кинохроники, что несомненно способствовало быстрому ее доведению до рабочего и колхозного зрителя. Правда, и в первом и во втором вопросе работы непочатый край. И если в отношении продвижения хроники дело, по нашему мнению, не так уже сложно, то в отношении содержания кинохроники вопрос обстоит значительно сложнее, ибо можно составить замечательный план, можно иметь исключительно хорошую информацию о том, какие события и где будут происходить, а на весь СССР мы имеем не больше 100 кинооператоров. С этими силами полной картины не только индустриализации и социалистической переделки села, но и богатств СССР (флора, фауна, пейзажи, быт народностей, обычаи и т. п.) мы не покажем. Вопрос упирается в широкоразвитую систему кинолюбительства. Надо создать большое количество портативных хроникальных аппаратов, чтобы мы могли иметь так же, как и печать, свою большую армию кинокорреспондентов. Это решающая задача, за выполнение которой мы должны взяться в ближайшее же время.

Не менее важной задачей является и проведение моторизации кинохроники. Не только автомобили, но и самолеты должны быть призваны в помощь такому оперативному участку, как кинохроника. Задача технической реконструкции советской кинохроники не только не вытесняет вопроса повышения качества продукции, но, наоборот, помогает повышению качества и в сочетании с техническим перевооружением кинохроники и дальнейшей борьбой творческого коллектива за политически насыщенную художественную хроникальную продукцию сделает советскую кинохронику еще более остро отточенным партийным орудием, которое вместе с большевистской печатью будет лучшим организатором миллионных рабочих и колхозных масс за дело построения социализма в нашей стране.

Ленин
и творческие вопросы кино

Г. БОЛТЯНСКИЙ

Формула В. И. Ленина «Из всех искусств самое важное для нас — кино» говорит не только о том, какое исключительное значение придавал Владимир Ильич кино в ряду других искусств, но и заставляет нас постоянно задумываться над задачами кино в нашей социалистической стране, над ответственностью, которую возлагают эти слова В. И. на работников киноискусства.

В неразрывной связи с этой формулой Ленина стоит и то обстоятельство, что мы имеем значительное количество высказываний и писем Владимира Ильича по различным вопросам работы нашего кино.

До сих пор, однако, у большинства имеется представление, что конкретные указания и высказывания Ленина о кино относятся главным образом к организационным вопросам кинодела и лишь отчасти они затрагивают производственные вопросы, притом исключительно касаясь хроники и научно-технических фильм.

Это неверно. В указаниях и высказываниях В. И. мы имеем ценнейшие мысли о творческой работе кино, и в частности, прямые и косвенные указания о путях и задачах творческой работы в области художественной фильмы.

1. УЧИТЬСЯ И ЕЩЕ РАЗ УЧИТЬСЯ У ХРОНИКИ

Конечно, период, к которому относятся высказывания, прямые и косвенные указания В. И. (главным образом 1920 год, начало 1922 года и отчасти 1924 год), не мог дать сколько-нибудь значительного, конкретного фильмового материала для суждения о творческих задачах советского кино в том принципиальном аспекте «нового, великого, коммунистического искусства», как его всегда ставил Ленин:

> «Наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее большое искусство. На этой почве должно вырасти новое, великое, коммунистическое искусство, которое создает форму соответственно своему содержанию. На этом пути нашим «интеллигентам» предстоит разрешить громадной важности и благодарные задачи» (В. И. Ленин).

Это был период, когда советская кинематография выпускала почти исключительно хроникальные фильмы (1920 год), когда производство советских художественных фильм еще не начиналось. Это было начало восстановительного периода, когда к нам стал притекать из-за границы, после прекращения блокады, мутный поток буржуазных приключенческих, уголовно-детективных и отчасти исторических фильм из Германии и Америки (1921—1922 годы). Наконец, это был период (1923 год), когда только-только появились первые единицы советских фильм, чрезвычайно слабые и несовершенные, с тяжелым грузом традиций дореволюционных русских фильм и необуржуазных влияний.

В этой конкретной исторической обстановке, при таком общем положении и положений в нашей кинематографии, гениальный ум и зоркий глаз В. И. ставил себе задачей показать, как и на каких путях должно создаваться «новое, великое, коммунистическое искусство» кинематографии.

Сюда относятся прежде всего замечательные слова В. И. в передаче А. В.

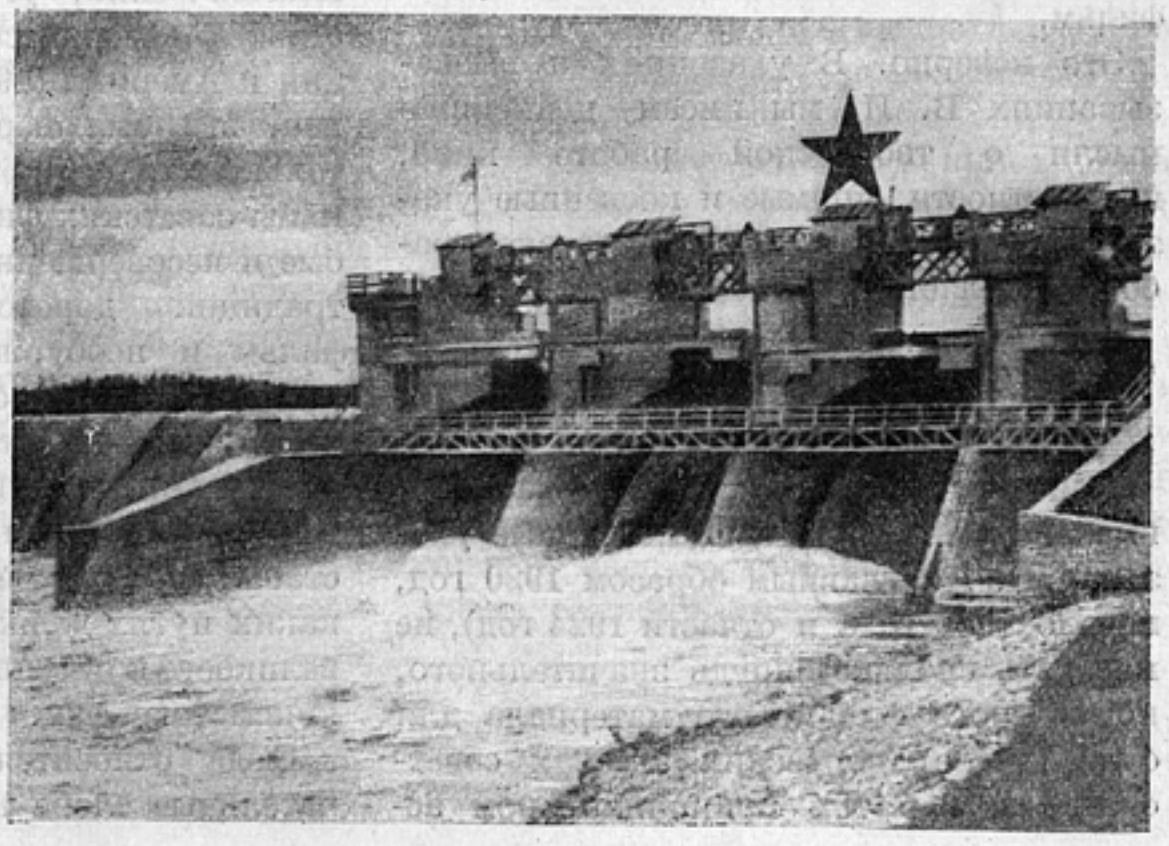
Луначарского его беседы с Лениным в феврале 1922 года.

> «Производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями и отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники»... и тут же: «время производства таких фильм, может быть, еще не пришло».

Здесь мы имеем два тезиса: 1) «новое, великое, коммунистическое искусство» кинематографии надо начинать с хроники и 2) «время производства таких фильм (т. е. художественных фильм нового, коммунистического искусства) еще не пришло». Ясность этих положений и их реализм совершенно очевидны. Больше того, мысль, что советская хроника есть (для того начального периода становления советского киноискусства) позитивный вид коммунистического искусства, заключает в себе и другую мысль, мысль о том, что художественной кинематографии надо учиться у советской хроники, пристально приглядываться к ней, изучать ее, развивать. На базе развития хроники,— говорит В. И.,— будут развиваться новые (то есть художественные — в дальнейшем) фильмы, «время производства которых, может быть, еще не пришло».

Итак, первое указание В. И. творческим работникам художественной фильмы может быть сведено к тому, что надо учиться у хроники, приглядываться к ней.

Это завещание В. И. творческим работникам советской художественной фильмы актуально и сейчас. При значительном развитии советской хроники в наше время, интенсивной и разветвленной работе, которая происходит на этом участке, в советском хроникальном киноискусстве разрешаются также сейчас сложные и интересные творческие проблемы, в том числе имеющие общее творческое значение для кинематографии. Достаточно указать на новые формирующиеся здесь жанры (кинофельетон, кинодневник, публицистический тематический очерк, очерковый сюжет в киножурнале), новые рождающиеся в хронике формы работы (кинопоезд, выездные редакции), любопытные методы разрешения проблемы занимательности на малых формах хроники, разрешение проблемы передачи и в документальном материале образа конкретного героя нашей социалистической действительности и т. д. Разве если «производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями и отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники», — можно не вспомнить в связи с только что перечисленными творческими проблемами, разрешающимися в хронике, слова Владимира Ильича из уже приведенной на первой странице цитаты о том, что:



Кадр из фильмы «Беломорканал». Режиссер - оператор Лемберг

«на этой почве должно вырасти новое, великое, коммунистическое искусство, которое создаст форму, соответствующую своему содержанию».

А между тем работники художественного фронта кинематографии мало следят за этими интересными проблемами, ставящимися и разрешающимися сейчас в хронике, и на которых они должны и могут многому поучиться для создания нового, великого, коммунистического искусства нашей художественной кинематографии.

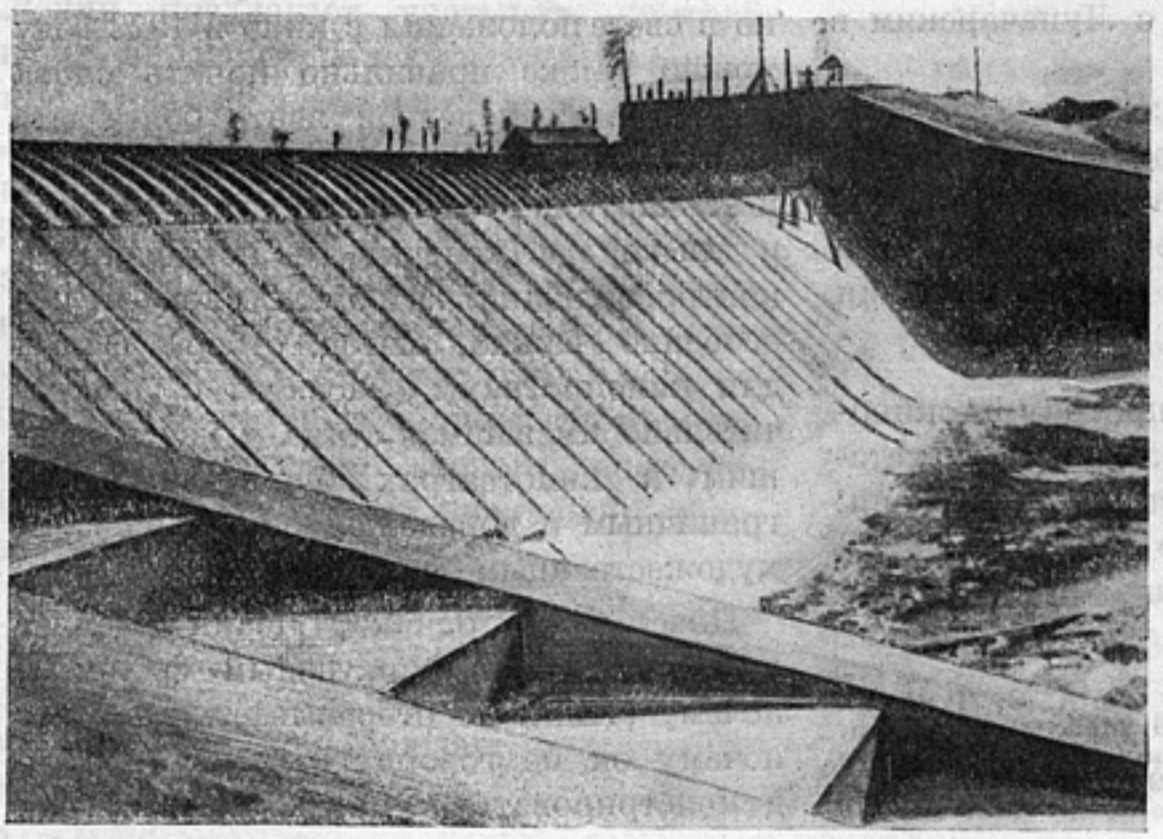
2. КИНОИСКУССТВО ПОСТАВИТЬ НА СЛУЖБУ НАУКЕ И ТЕХНИКЕ

Несколько в другом плане, плане непосредственно утилитарных нужд социалистического строительства, ставится В. И. уже в ранний период (1920 год) вопрос о производстве научно-технических и производственных фильм. Указание на необходимость изготовления значительного количества таких фильм и на важное их значение мы находим впервые 25 января 1920 года в приписке В. И. на докладе т. Бурова о работе агитпартпоездов ВЦИК. В конце того же 1920 года (27 и 28 октября) мы имеем уже ряд конкретных указаний и принципиальных высказываний В. И. о значении производственных и научно-технических фильм для социалистического строительства.

Эти указания замечательны тем, что высказанные В. И. в связи с просмотренной им фильмой о Гидроторфе, в период создания советской властью предпосылок для индустриализации страны (план ГОЭЛРО, вопросы механизации торфодобывания, доклад Ленина об электрификации на VIII съезде советов) эти высказывания приобретают исключительное значение как перспективное указание на роль и задачи производственных и научно-технических фильм (в плане производственной пропаганды) при дальнейшей — ныне осуществляемой — индустриализации нашей страны.

«Кино на службе у техники—великая вещь», — сказал В. И. Ленин на просмотре фильмы о Гидроторфе 27 октября 1920 года. Это принципиальное указание и лозунг есть программа действий для кинематографии, данная В. И. на перспективу многих лет вперед, на период развернутой индустриализации страны. В сочетании с лозунгом великого продолжателя дела Ленина «Техника в период реконструкции решает все» (Сталин) мы имеем ясно поставленную партийную задачу, совершенно четкую программу действий, задачу широкого развития производства научно-технических и инструктивно-производственных фильм.

Расшифровка этих лозунгов означает не только широко осуществляемое сейчас производство этих фильм и организацию специального треста Союзтехфильм. Лозунг Ленина 1920 года: «Кино на службе у техники — великая вещь» — есть завет и указание одного из методов служения социалистическому строитель-



Кадр из фильмы «Беломорканал». Режиссер-оператор Лемберг

ству для всей кинематографии. Этим лозунгом и перед работниками производства художественных фильм поставлена та же задача служения технике творческими методами киноискусства.

Между тем, даже за последнее время, если не считать нескольких более удачных и ярких художественных фильм, посвященных в значительной мере технике и реконструкции народного хозяйства («Встречный», «Дела и люди», «Иван», «КПЭ»), мы очень мало либо крайне неудачно осуществляли этот завет В. И. средствами киноискусства. Сейчас становится актуальной новая идея служения науке и технике, открывающимся бесконечным перспективам развития науки и техники в стране социализма, — созданием нового типа фильм, фильм научно-фантастических. Свою значительную лепту, наряду с научно-технической фильмой, здесь может и должна внести художественная кинематография.

Таким образом мы видим, что лозунгом «кино на службе у техники — великая вещь» гениально прозорливый ум Ленина указал пути творческих исканий для работников художественной кинематографии и в этой области.

3. ЗАНИМАТЕЛЬНОСТЬ ФИЛЬМЫ — ОДНА ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ЗАДАЧ

«Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики[1] пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента более или менее обычного типа», — так сказал В. И. в беседе с Луначарским в феврале 1922 года[2].

А за месяц перед этим, 17 января 1922 года, В. И. продиктовал Н. П. Горбунову текст письма замнаркомпросу Литкенсу, где мы встречаем знаменитую ленинскую пропорцию для составления программ киносеанса:

> «Для каждой программы кинопредставления должна быть установлена определенная пропорция: а) увеселительные картины[3] специально для рекламы и для дохода (конечно — без похабщины и контрреволюции), б) под фирмой «Из жизни народов всех стран» — картины специально пропагандистского содержания»... и т. д.

В обоих высказываниях и передаче слов В. И. Ленина мы подчеркнули слова, выражающие одну и ту же мысль: об «увеселительных картинах», о картинах «для привлечения публики». Но прежде всего для правильного понимания слов В. И., сказанных много лет назад в конкретной исторической обстановке и в конкретных условиях киноработы, надо вспомнить вышеупомянутое нами положение кино в 1922 году, когда производства художественных советских фильм еще не было и когда основным материалом кинопрограмм и демонстрации в театрах служили приходившие к нам в это время американские и германские буржуазные фильмы и отчасти даже русские дореволюционные фильмы.

Ибо, как сказал В. И.: «время производства» советских полноценных художественных фильм, «новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями», которых требовал В. И., как партийной задачи в области кино, «быть может, еще не пришло». Только в свете этой исторической обстановки положения кино в 1922 году можно правильно понять ленинскую пропорцию кинопредставления, имеющую сейчас совершенно другой смысл и применение в условиях значительного развития нашей собственной, «проникнутой коммунистическим идеями» продукции художественных фил м. Только в свете положения в кино в 1922 году можно также правильно понять слова В. И. о «бесполезной ленте более или менее обычного типа», об «увеселительных картинах специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции)». Ибо эти слова и, что особенно важно, метод отбора фильм для кинопрограмм относятся к исключительно имевшимся тогда у нас и шедшим в кинотеатрах буржуазным заграничным и дореволюционным русским художественным фильмам.

Почему же, однако, Ленин уделяет внимание этим буржуазным фильмам, почему Ленин не отбрасывает их вовсе, почему он не говорит о том, что надо демонстрировать в наших кинотеатрах

---

[1] Курсив мой — Г. Б.

[2] Из оригинала письма ко мне А. В. Луначарского за его подписью от 9 января 1925 года. (см. основной текст письма в моей книге «Ленин и кино» Госиздат, 1925 г.) — Г. Б.

[3] Курсив мой — Г. Б.

только фильмы советской хроники, как единственно наши фильмы, «проникнутые коммунистическими идеями и отражающие советскую действительность»?

Конечно, советских кинохроник было мало, конечно, они не могли бы заполнить программу сеансов во всех кинотеатрах, конечно, у нас нехватило бы в это время пленки для печатания нужного количества хроник. Показывать зрителю такими дозами хронику и только хронику в кинотеатрах значило бы погубить хронику, отвратить от нее кинозрителя, что привело бы к закрытию кинотеатров.

Все это верно. Но расшифровку подлинной причины учета Лениным в киносеансах этого времени развлекательных буржуазных фильм мы находим тут же, в тех же высказываниях Ленина. В пункте «а» письма, написанного Литкенсу под диктовку Ленина, им выделяется группа у в е с е л и т е л ь н ы х к а р т и н; в беседе с А. В. Луначарским, примерно в тот же период, говоря об отбирании «бесполезных» из числа «увеселительных» буржуазных художественных фильм, — Владимир Ильич указывает и цель: «для привлечения публики».

Ответ самого Ильича на могущий быть поставленным вопрос является исключительно важным и отнюдь не в плане конкретных буржуазных фильм, имевших хождение в этот период, а как косвенное, но глубоко проницательное и принципиальное указание на задачи кино — зрелища, обслуживающего трудящихся. Совершенно ясно, что здесь Ленин предлагает учитывать потребность кинозрителя в отдыхе и развлечении. Поэтому здесь впервые выдвигается Лениным как важнейшая задача кинопредставления занимательность фильм. Это самое раннее ленинское требование занимательности кинофильмы и кинопредставления важно как еще одно перспективное указание для поисков творческих путей, для творческого метода работы будущего «нового, коммунистического искусства» советской художественной фильмы.

Позднейшая положительная оценка Лениным картины «Чудотворец» советского производства, как мы увидим ниже, целиком подтверждает эти соображения.

4. КАК ВЕСТИ ПРОПАГАНДУ ТВОРЧЕСКИМИ МЕТОДАМИ КИНОИСКУССТВА

Позднее, в 1924 году, мы имеем новое свидетельство — свидетельство на этот раз более прямое, — относящееся уже к конкретной советской художественной фильме, говорящее о тех же требованиях Ленина занимательности кинокартины и ставящее новую важную проблему— как вести пропаганду наших идей через посредство художественной фильмы.

Больной Ленин в последние дни своей жизни смотрел советские хроники и первые поставленные в это время советские художественные картины. Единственная художественная фильма, которая, по свидетельству Н. К. Крупской, была просмотрена В. И. в один прием, несмотря на его состояние, и которая понравилась ему, была картина «Чудотворец» (комедия производства Севзапкино, 1923 год) на тему антирелигиозной пропаганды. Тут же следует отметить, что другая показанная ему в это время художественная картина «Комбриг Иванов» (производство Пролеткино, 1923 год), где также проведена тема антирелигиозной пропаганды, не понравилась В. И.

В свое время в своей книге «Ленин и кино» я писал:

> «Трудно было бы точно и детально выяснить мотивы той разницы, которую делал В. И. между этими двумя картинами. Н. К. Крупская полагает, что главная причина различного отношения В. И. Ленина к каждой из этих картин заключается в том, что в «Комбриге Иванове» антирелигиозная пропаганда носит случайный характер, как бы эпизода, вплетенного в романтическое содержание, тогда как в «Чудотворце», оправленная в п р о с т у ю и з а н я т н у ю форму, носит к л а с с о в ы й [1] характер».

Указание на классовый характер антирелигиозной пропаганды в фильме «Чудотворец» имеет важнейшее значение. Но сейчас в нашем анализе нас интересует свидетельство Н. К. Крупской, как материал творческих указаний В. И. для советской художественной фильмы.

[1] Личная моя беседа с Н. Крупской по этому вопросу происходила в конце 1924 года. Курсив мой, н о в ы й — Г. Б.

Простая и занятная форма — разве это не то «здоровое кино», которого требовал XIII съезд партии? Разве это не то, что — гораздо позднее (в 1928 году)— указывало в своей резолюции партийное совещание по кино, ставя вопрос о «фильме, понятной миллионам», об «организации отдыха и развлечения, но так, чтобы и «развлекательный» материал в кино организовывал мысль и чувство зрителя в нужном пролетариату направлении»?

Для большей убедительности и уяснения причин положительной оценки Вл. Ильичем фильмы «Чудотворец» стоит привести целиком либретто фильмы, изложенное самим автором сценария (писатель А. Е. Зарин) в стиле (с малыми изменениями) сохранившегося исторического анекдота времен Николая I, который и послужил основой для сценария фильмы:

«Это случилось в царствование Николая I.

В ту пору у помещицы вдовы Крысиной жил в усадьбе молодой парень Еремей Мизгирь. Старики его были тягловые, а его нарядил приказчик в кухонные мужики. Был он всем хорош, да на свою беду озорной да задирливый. Первый на всякое озорство затейник, — и больше всех от его проделок доставалось приживалкам за ябеды да приказчику, который на невесту Мизгиря, дворовую девушку Дуню, зарился.

Кончилось тем, что надоели барыне постоянные жалобы на Мизгиря и приказала она отдать его в солдаты. Оказался Мизгирь в солдатах, в самом Питере, в гвардейском гренадерском полку. Службу нес исправно, а озорство не бросал и на всякую штуку был первый затейник. Били его за это и унтер и фельдфебель. Только Мизгирю все горя мало, всегда веселый. Загрустил он только, когда года два спустя земляк из деревни пришел и рассказал Мизгирю про все беды, которые на его стариков и на Дуню посыпались.

У стариков коровенка пала, изба сгорела, а Дуне приказчик покоя не дает, и по его ябедам барыня ее на скотный прогнала.

Горько стало от таких вестей Мизгирю. В казарме был в ту пору полковой праздник, а ему не до веселья. Рад был, когда на караул послали.

По случаю праздников в казарму принесли икону казанской божьей матери, и стояла она в зале, а так как на ней оклад в драгоценных камнях стоил большие тысячи, то, когда не было службы, к охране ее ставили часового.

Вот и стал Мизгирь на часы у иконы. Стоит и думает о горькой доле стариков и о своей Дуне. Все бедность! имей деньги — и старикам бы помог и Дуню от барыни на волю выкупил. А где взять?

И посмотрел он в эту минуту на икону, оклад которой так и горел, сверкая самоцветными камнями. И вдруг отчаянная мысль озарила его голову.

«Эх, была не была»... Разбил он стекло на иконе, выковырял из венчика большой камень-самоцвет, спрятал подальше и встал как ни в чем не бывало. А тут и смена. Стал сдавать пост Мизгирь и объясняет: «Все, мол, в порядке; только одного камня нет и стекло разбито».

Разводящий даже задрожал. Бац Мизгиря. Где? Что? Как? Почему? А Мизгирь спокойно говорит:

Так и так, мол, сама владычица дала. А как и что, только отцу-командиру скажу.

А сам и глазом не моргнет. Потащили Мизгиря к фельдфебелю, тот побил его и потащил к ротному; ротный побил, потащил к полковнику. А в казарме разговор идет, из казармы на улицу, с улицы по домам. «Слышь, — говорят меж собой, — казанская богородица чудо сделала: солдату самоцветный камень дала».

Привели Мизгиря к командиру. Тот ему сначала в ухо, а потом спрашивает, как было дело. Мизгирь вынул камень, отдал командиру и рассказывает, что стоял на часах, думал о своей горькой доле, а потом стал иконе молиться: «Помоги, владычица!» Тут она ожила,

вынула своей рукой камень и подала ему:

— На, говорит, раб Еремей, продай и помоги старикам да Дуню выкупи.

Командир сначала обалдел, потом зверем кинулся на Мизгиря.

— Врешь, мерзавец, украл!

— Никак нет!

Командир тотчас поскакал к великому князю Михаилу Павловичу, который был командиром гвардейского корпуса. Докладывает ему: «Так и так». Михаил Павлович покрутил головой.

— Хитрая бестия! Надо государю доложить.

А слухи идут по городу. В Казанском соборе уже вереницей люди стоят, молебны служат.

— Чудо!...

— Чудо!...

Доложили государю.

— Ловкий плут! Надо, чтобы митрополит это дело решил.

У митрополита собрались и попы и архиереи. Что делать? Коли признать Мизгиря вором — значит от чудес отречься. Коли чудо признать — значит вора поощрить. Думали «князья церкви», да недолго. Штука Мизгиря им наруку: церкви — доход, вере — укрепление, иконе — слава. И решили признать чудо.

Мизгирю выдали за камень 100 рублей и дали отпуск на 6 месяцев, чтобы он женился на Дуне. А Дуню приказали помещице отпустить на волю за 50 рублей и снарядить ей приданое. Настоятель Казанского собора Мизгирю от себя 25 рублей и просфору послал.

Так сотворил Мизгирь «чудо», и когда потом рассказал всю правду своей молодой жене, оба они залились веселым смехом».

Ближайший анализ и изучение этих двух из числа первых вышедших советских художественных фильм, просмотренных Владимиром Ильичем в последние дни его жизни, показывают, что антирелигиозная пропаганда в картине «Комбриг Иванов» лубочна, грубо агиточна, лозунгова и неубедительна, с издевкой над религиозностью, с выводами тут же в фильме вместо выводов самого зрителя. Именно против таких методов ведения пропаганды средствами искусства и возражал В. И.

Какие требования предъявлял к ведению пропаганды через кино, и в частности конкретно к антирелигиозной пропаганде В. И., мы имеем ряд дополнительных свидетельств, проливающих полный свет на этот вопрос.

В воспоминаниях В. Д. Бонч-Бруевича, относящихся к периоду 1919 — 1920 годов (см. журнал «Кинофронт» 1927 год, № 13—14, статья «Ленин и кино»), имеется следующее изложение высказываний В. И. о пропаганде наших идей через искусство:

«Неужели у нас нет сил изобразить нашу революционную борьбу настоящего и прошлого или разработать всевозможные сюжеты для борьбы с религией, где не нужно никакого издевательства, а нужен только правильный естественно-научный подход?»

И дальше, в тех же воспоминаниях, мы находим высказывания В. И. по этому же вопросу об антирелигиозной пропаганде — высказывания, относящиеся и к художественной фильме и, в особенности, к хронике:

«Ленин, — говорит В. Д. Бонч-Бруевич, — всегда спрашивал, снимают ли вскрытие мощей, и не раз говорил: «Показать то, чем были набиты эти чучела, показать, что покоилось, какие именно «святости» в этих богатых раках, к чему так много веков с благоговением относился народ, и за что так умело стригли шерсть с простолюдина служители алтаря — этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч людей». И Ленин, — добавляет В. Д. Бонч-Бруевич, — остался доволен, когда ему показали вскрытие мощей св. Сергия Радонежского в Троице-Сергиевской лавре» (съемки 1919 года — Г. Б.).

В своем докладе на II всесоюзном съезде безбожников (1929 год) т. Ем. Ярославский следующим образом формулировал оценку, данную В. И. фильме «Чудотворец»: «Именно так надо подходить к антирелигиозной пропаганде в массах. Нужно, чтобы сами массы делали антирелигиозные выводы».

Партийные съезды указывали в своих резолюциях, что кино имеет «огромное воспитательное и агитационное значение» (XII съезд), что «кино должно яв-

ляться в руках партии могущественным орудием коммунистического просвещения и агитации» (XIII съезд).

Великий Ленин указывает так же, как, каким творческим методом должна вестись наша агитация и пропаганда средствами киноискусства.

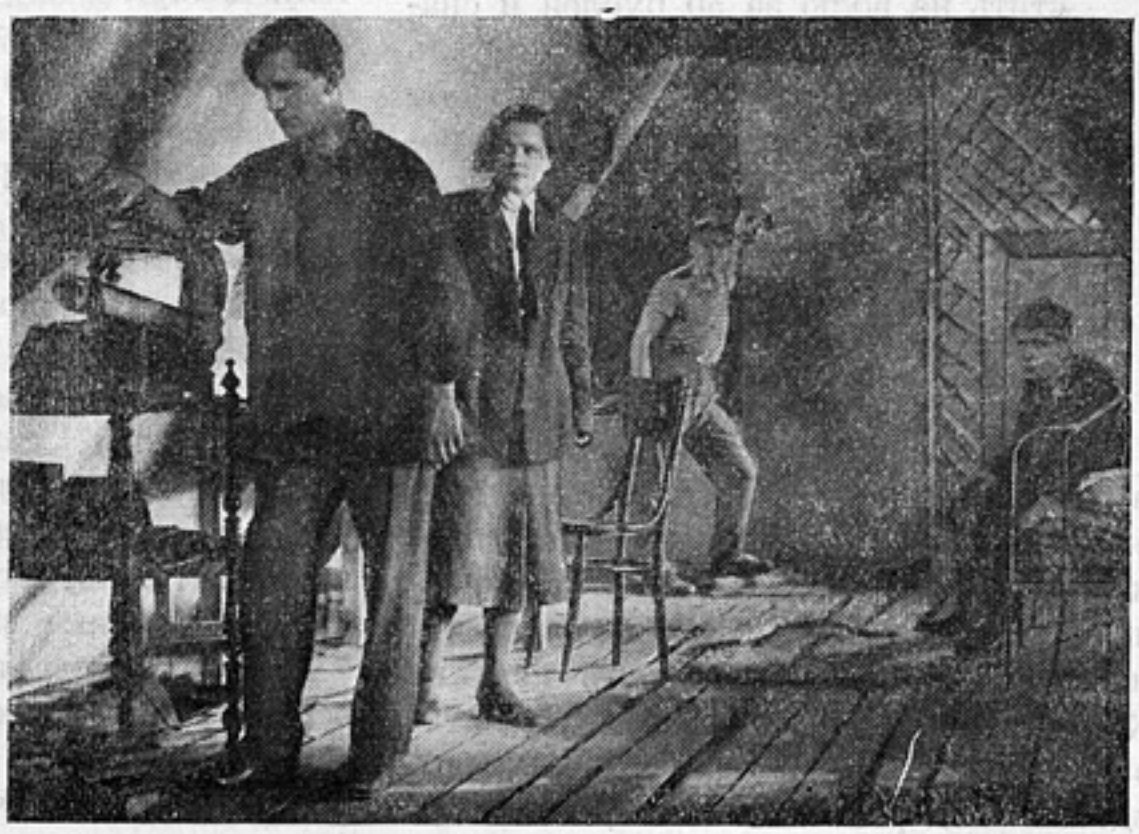
Простота, «правильный естественно-научный метод» для хроники и научной фильмы или, что то же, художественная убедительность, а не вульгарная издевка для произведений киноискусства (там, где мы имеем дело с старым бытовым укладом, с борьбой против многовековых традиций и предрассудков, иначе говоря там, где требуется перевоспитание), классовый подход, отсутствие в фильме выводов за зрителя, умение заставить фильму работать так, чтобы зритель сам делал эти выводы, и наконец, занимательность сюжета — таковы требования В. И. к задачам пропаганды наших идей через киноискусство.

В материале 1924 года о фильме «Чудотворец», на пороге начинающегося производства советских художественных фильм, в сочетании с предыдущими высказываниями В. И. Ленина, как бы суммируются его указания, как надо вести пропаганду наших идей методами искусства, как найти правильный творческий метод для создания подлинного произведения «нового, коммунистического» киноискусства.

И еще. Правильность вышесказанных нами слов — почему и как ставил Ленин вопрос о занимательности в условиях хождения у нас буржуазных фильм 1922 года и какое принципиальное перспективное значение это указание имело для б у д у щ е г о (и нынешнего) с о в е т с к о г о производства художественных фильм, подтверждается положительной оценкой фильмы «Чудотворец» в 1924 году и ввиду ее занятности.

Весь проанализированный нами материал, приведенное здесь содержание фильмы «Чудотворец» — при всей художественной и технической примитивности осуществления постановки этой картины в условиях 1923 года — в достаточной мере определяют основные положения и требования Ленина к советской художественной фильме и ее творческим работникам.

Из этих материалов мы можем видеть, какое ценное наследство для изучения и претворения в жизнь в области советского киноискусства дал нам в столь ранний период и на столь скудном материале гениально прозорливый ум В. И. Ленина.



Арт. Таут-Корсо, Коваль-Самборский, Масоха Л. и Куц в фильме «Молодость». Режиссер Луков, оператор Панкратьев

Тематический план 1934 года[1]

К. ЮКОВ

Вспомним тот путь, какой прошли наши кинематографические организации в подготовке тематического плана 1934 года.

Мы имели первое тематическое совещание, на котором были намечены основные политическре узлы, по которым должен был строиться наш тематический план. На этом тематическом совещании как и в целом ряде решений директивных организаций было установлено, что мы переживаем 1934 год как особый год и в развитии советской кинематографии и в развитии нашей страны строящегося социализма. 1934 год является вторым годом второй пятилетки и это обязывает кинематографию совершенно по-иному подойти ко всей трактовке тематики в разрешении тех политических задач, которые стоят перед советской кинематографией.

Исходя из этих политических задач, мы и строим основные разделы нашего плана. Так, в результате первой пятилетки и начала второго года второй пятилетки мы не можем обойти такого важного процесса, как индустриализация нашей страны. Советская кинематография не может не отметить тех достижений, какие мы имеем с ростом нашей социалистической индустрии.

Борьба за индустриализацию нашей страны, пафос социалистического строительства, как и пафос освоения новых гигантов социалистической индустрии должны отразиться в ряде больших произведений кино, которые мы включаем в такой раздел плана, как тематика, характеризующая рост социалистической индустрии.

Наряду с этими процессами перед нашей страной, перед рабочим классом, перед его партией стоит задача социалистической реконструкции нашего сельского хозяйства со всеми особенностями борьбы на фронте социалистической реконструкции сельского хозяйства.

Я не буду сейчас формулировать те ответственнейшие политические задачи, которые стоят перед всеми областями искусства в связи с той гигантской работой, какую проделали партия и рабочий класс по перестройке сельского хозяйства — важнейшего участка нашего соцстроительства, но совершенно бесспорно, что эти процессы должны стать основным политическим узлом в разрешении круга тематики, какая перед нами стояла, и отсюда явиться основным разделом нашего тематического плана.

Наконец, вопросы культурной революции, вопросы нового быта в связи со вторым годом второй пятилетки, когда перед колхозным крестьянством, перед рабочим классом встала реальная задача жить зажиточно и культурно, встают во всей своей широте. Этот раздел во всем многобразии проблем, которые стоят перед фронтом культурной революции, перед нашей работой по внедрению нового быта, явился также узловым разделом нашего тематического плана.

Эти три основные разделы являются теми разделами, по которым мы неоднократно получали указания в целом ряде решений партии и правительства. По состоянию этих разделов мы можем определить политическую гибкость кинематографии, готовность отвечать произведениями искусства на те задачи, которые перед кино поставлены. По состоянию этих основных разделов мы частично можем определить и актуальную направленность нашего тематического плана.

[1] Доклад на всесоюзном производственном совещании по планированию художественных фильм на 1934 год, зачитанный 28 декабря 1933 года.

Писатели-кинодраматурги

БОГДАНОВ

Николай Владимирович

Автор «Веселых рассказов», «Вечеров на укомовских столах», «Звездного пробега», повести «Первая девушка», романа «Вызов», «Гигант пятилетки» (Магнитострой) и др.
По повести Н. Богданова „Первая девушка» режиссерами А. Голубом и Н. Садковичем поставлена фильма «Песнь о первой девушке». Сейчас Н. Богданов работает с теми же режиссерами над новым сценарием «Половодье»

1. АКТУАЛЬНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ТЕМАТИЧЕСКОГО ПЛАНА

В разделе нашего плана, характеризующего рост социалистической индустрии, мы имеем такие сценарии, как сценарий Исаева (производство Украинфильм) «Большая игра», отражающий процесс создания больш го металлургического гиганта социалистической индустрии. Мы имеем сценарий «Высокое напряжение» (автор Бродянский, трест Белгоскино), характеризующий большую работу белорусского пролетариата по электрификации этой республики. Мы имеем интересную тему по повести Паустовского «Карабугаз», характеризующую борьбу за освоение новых участков нашей страны. И, наконец, мы имеем интересный сценарий, характеризующий борцов и руководителей социалистической индустрии — «Два директора» Каплера для реж. Тимошенко.

Ряд тематических заявок, в которых мы видим стремление отразить те большие процессы, какие происходят на отдельных участках нашего строительства, говорит за то, что творческая работа в кино по этого вида тематике только начинает разворачиваться. Мы имеем такую тематическую заявку, реализация которой подходит к концу, как «Дальний Восток» Фадеева для реж. Довженко, «Метрополитен» Вс. Иванова для реж. Пырьева, «Автозавод» Платошкина для реж. Кулешова, «Авиация» Киршона для реж. Пудовкина.

Только перечисляя отдельные сценарии и заявки, мы можем заметить определенный сдвиг в сторону большой актуальной направленности этого раздела темплана. Нужно сказать, что 19 фильмами, характеризующими рост социалистической индустрии, которые мы намечаем к производству в 1934 году, мы ни в какой мере не исчерпали той богатой тематики, какая выдвигается в связи с ростом социалистической индустрии.

Какова же готовность этого раздела плана? Готовых сценариев этого раздела имеется 9. Либретто, утвержденных тематическим совещанием, по которым будут представлены сценарии в строго обусловленные сроки, — 5 и тематических заявок — 5.

Перехожу к следующему разделу, характеризующему социалистическую переделку сельского хозяйства. Этот раздел включает 17 единиц, из них готовых сценариев мы имеем 7. Либретто, по которым будут представлены в ближайшее время сценарии, —9 и тематических заявок—1. Такой сценарий, как «Поднятая целина» Шолохова для реж. Шенгелая, уже сам по себе характеризует большой сдвиг в направлении именно этой тематики. Этот сдвиг мы не может не отметить, потому что прошлый год являлся таким годом, когда всякие

наши намерения дать тематику о социалистической реконструкции сельского хозяйства остались только намерениями. В течение года мы не получили ни одного реального сценария и ни одной картины. Такой сценарий, как «Поднятая целина Шолохова, для нас значителен не только потому, что это пока лучший на сегодняшний день из ведуших сценариев, но он характеризует и особенности борьбы за эту тематику в условиях кинематографии.

Нужно сказать, что в создании тематики, характеризующей реконструкцию сельского хозяйства, в основном принимают участие писатели. Мы сдвинули этот раздел, ставим на должную идейную и художественную высоту, главным образом в результате участия и привлечения к подготовке и разработке тем писателей и ведущих драматургов.

Мы будем иметь в ближайшее время сценарий Либединского «Начальник политотдела» для реж. Колотозова и Бартенева, «Твердой поступью» Панферова для реж. Рошаля, «Ненависть» Шухова для реж. Правова и Преображенской. Силами кинематографистов мы будем иметь сценарий «Крестьяне» Эрмлера и Большинцова.

Я не перечисляю целого ряда сценариев, относящихся к этому разделу и представляющих для нас большой политический и художественный интерес.

Переходя к характеристике следующего раздела так называемой тематики, характеризующей рост культурной революции и нового быта, должен остановиться на общих предпосылках к этому разделу. Этот раздел отличается от раздела социалистической индустрии и социалистической реконструкции сельского хозяйства не тем, что тематика этого раздела решается на так называемом материале действительности сельского хозяйства или же социалистической индустрии.

Тематика этого раздела определяется той идейной и политической направленностью, какою проникнут каждый сценарий этого раздела. В сценариях этого раздела мы показываем людей, осваивающих новую культуру, ведущих борьбу за новый быт. Мы здесь показываем людей и их поступки в связи с борьбой за новую культуру и развитием культурной революции.

По этому разделу мы планируем 12 единиц. Готовых сценариев имеется 10, 1 либретто и 1 тематическая заявка.

Наиболее яркими сценариями этого раздела являются сценарий Славина «Частная жизнь Петра Виноградова», сценарий Погодина «Заключенные», сценарий Шульман «Солнечные новеллы», сценарий «Окрыленные люди» Мачерета и др.

Писатели-кинодраматурги

ВИШНЕВСКИЙ
Всеволод Виталиевич

Автор пьес: «Первая конная», «Последний решительный», «На Западе бой», «Оптимистическая трагедия».

Сейчас Всеволод Вишневский закончил звуковой сценарий «Мы из Кронштадта» для режиссера Е. Дзиган

Отмечая особую подготовленность этого раздела, нужно сказать, что этот раздел вполне законно занимает одно из ведущих мест в нашем тематическом плане. Во второй пятилетке, во всей глубине ставящей задачи культурной революции, этот вид тематики будет иметь для нас особое значение. С такой точки зрения этот раздел пытается правильно отвечать на те политические задачи, которые поставлены перед советской кинематографией партией.

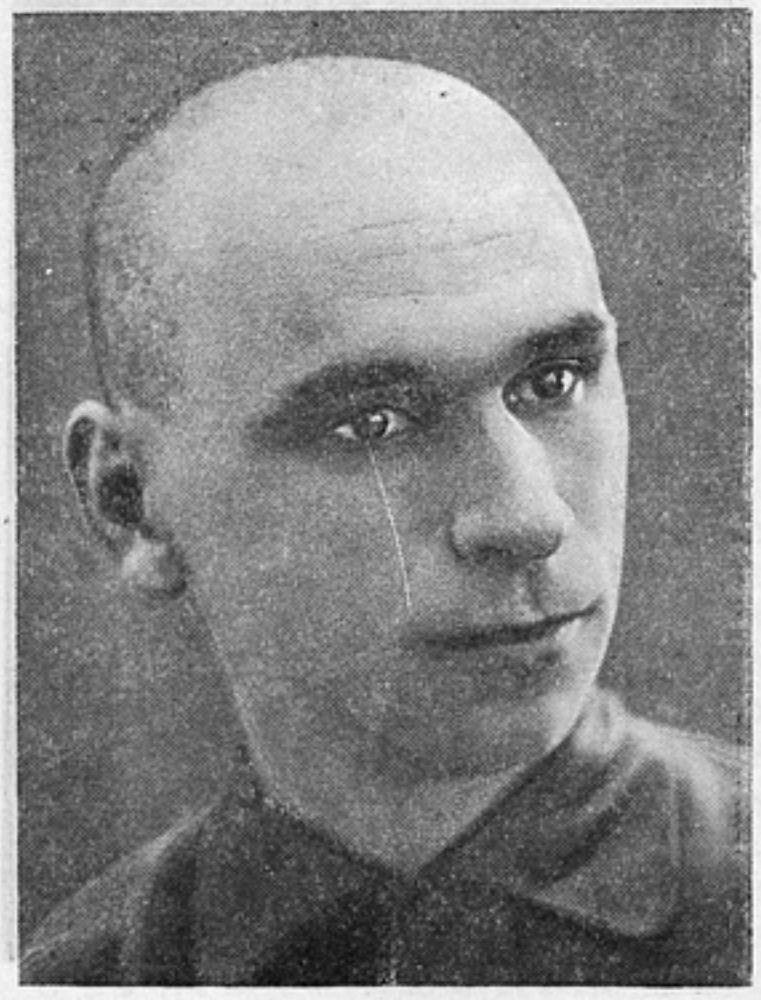
Наконец, мы выделяем целый ряд разделов, тематика которых в этом году решается по-иному. Так, историко революционный раздел в нынешнем тематическом плане не характеризуется тем, что берутся исторические факты и на их основе создаются так называемые костюмно-исторические, «смотрибельные» картины. Особенность этого раздела состоит в том, что режиссеры и сценаристы ответственно подходят к историческим проблемам, которые они берутся решать. Перед нами стоит задача на фактах истории создать фильмы, способствующие изживанию тех пережитков, которые мы еще имеем в сознании человека, строящего социализм.

Вторая особенность этого раздела состоит в том, что каждый исторический факт трактуется с позиций нашей историко-материалистической науки. Поэтому к этого рода тематике мы не можем относиться как к попытке уйти от актуальных вопросов нашей действительности. Историческая фильма должна быть актуальной, она должна отвечать на волнующие нашего зрителя вопросы сегодняшнего дня.

Этот раздел включает в производство 13 кинофильм. Среди них мы имеем такие сценарии, как «Юность Максима» Козинцева и Трауберга, «Чудо» — сценарий Петрова-Бытова, «Рождение человека» по повести Авдеева «Я люблю», «Шамхор», «В 1905 году» и ряд других.

Бросается в глаза разнообразие жанров этого раздела. Мы имеем новый жанр-так называемую социальную биографию, новый жанр — социально-исторический кинороман и т. д. Жанр, именуемый социальной биографией, представлен таким сценарием, как «Чернышевский». Петров-Бытов в сценарии «Чудо» на материале подавления революции 1905 года пытается сделать антирелигиозную фильму.

В сценарии «Юность Максима» проводится мысль об исторической неизбежности победы рабочего класса над царским строем. Авторы пытаются раскрыть закономерность развития этой борьбы и неизбежность победы рабочего класса. Ь таком направлении решается проблема актуальности каждой темы этого раздела тематического плана.



Писатели-кинодраматурги

ГАБРИЛОВИЧ

Евгений Осипович

Автор произведений: «Ошибки, дожди, свадьбы», «Поездка в Конск», «Четыре рассказа» и др.

Сейчас Е. Габрилович закончил совместно с реж. Ю. Райзманом и А. Мачеретом звуковой сценарий «Потонувшие львы»

Писатели-кинодраматурги

ЖАРОВ
Александр Алексеевич

Автор поэм: «Азиаты», «Гармонь», «Сентиментальный друг», «Осень — весна» и ряда сборников стихов: «Мне десять лет», «Рассвет», «Москва» и др.

Сейчас в Межрабпомфильме заканчивается постановкой новая фильма по теме поэмы Жарова «Гармонь». Кроме того А. Жаров работает совместно с Г. Кудрявцевым над сценарием «Весной».

Следующий раздел—так называемой военнооборонной тематики. По этому разделу всего имеется 7 единиц, из них 4 готовых сценария, 2 либретто и одна тема. Этот раздел характеризуется такими ведущими сценариями, как «Мы из Кронштадта», «Чапай» и «Горячие денечки».

Слабым местом наших тематических планов всегда являлась так называемая детская тематика.

В тематический план 1934 года мы включаем производство 10 детских фильм. Из них такой сценарий, как «Да здравствует молодость» (он же «Полет на Луну»), утверждает новый жанр научной фантастики. Такой сценарий, как «Полет на Луну без пересадки», представляет интерес как попытка отразить в кино тот большой процесс изобретательства, который происходит среди наших детей. Наконец, сценарий Калинина для режиссера Юрцева «Веселая грамота» показывает активность наших ребят в борьбе за культурную жизнь в колхозе. Сценарий «Полесские Робинзоны» утверждает здоровые тенденции любознательности. Из десяти фильм, намеченных к производству в 1934 году, мы имеем 7 готовых сценариев. Это дает нам право утверждать, что от слов о создании детской фильмы мы переходим к делу, то есть производству фильм.

Несколько слов о молодежной тематике. Мы не выделяем этого вида тематики в особый раздел, потому что молодежная фильма может быть и фильмой, характеризующей рост социалистической индустрии и переделку сельского хозяйства. Но у нас имеется целый ряд фильм, являющихся по своей актуальности и тематике молодежными фильмами. К этим фильмам я отношу такие сценарии, как «Частная жизнь Петра Виноградова», «Солнечная новелла», «Солнце смеется», «Степь зовет», «Семь сердец». Наконец, таким сценарием должна явиться и тематическая заявка «Одарка» для реж. Александрова. Мы должны авторам всемерно помочь, чтобы сделать из этой темы высокоидейную фильму для молодежи.

Из этого краткого обзора вы видите, какова актуальная направленность нашего тематического плана. В нашем плане мы пытаемся отвечать на основные актуальные вопросы, поставленные перед нами партией и правительством.

Конечно, мы еще не исчерпываем этими нашими разделами все многообразие тематики и тех политических задач, которые перед нами стоят. Но нужно сказать, что в основном мы отвечаем на эти политические задачи не словами, а делом, конкретными сценариями, один перечень которых говорит о том, что мы имеем значительный сдвиг.

2. ВОПРОСЫ ЖАНРОВ

Переходя к жанровой характеристике темплана, нужно сказать, что в этом году мы имеем рост ряда новых жанров. Это определяется, с одной стороны, творческим освоением тех политических задач, которые были поставлены перед советской кинематографией; с другой стороны, желанием ответить на запросы массового зрителя и, с третьей стороны, характером той тематики, которую художники берутся разрешать в этом году. Большое значение в образовании новых жанров имеет также приход писателей в кино. Мы имеем попытку ответить на бодрость, жизнерадостность и оптимизм, каким проникнут рабочий класс, вся наша жизнь и действительность, значительным количеством фильм комедийного жанра. В этом году мы будем иметь свыше 10 значительных комедий. Драматические жанры, на которых я остановлюсь особо, также проникнуты бодростью и оптимизмом, чего так нехватало фильмам производства последнего года.

Какие же особенности комедийных жанров? Мы имеем комедийные фильмы, которые условно можно охарактеризовать как комедии положений. В этих комедиях действие развивается путем положений, в которые попадает герой, вне характеристики тематических черт героев и раскрытия глубины трактуемых образов. К таким комедиям относятся: «Наследный принц», «Однажды летом», «Азбука коммунизма», «На Луну без пересадки» и целый ряд других сценариев.

Наряду с этим комедиями мы имеем стремление утвердить так называемую лирическую комедию, пытающуюся в мягких лирических тонах, в лирико-комической трактовке образов ставить и решать значительные философские идейные вопросы так, чтобы зритель мог не только посмеяться, но и подумать. С этой точки зрения представляют интерес «Частная жизнь Петра Виноградова», частично «Солнечная новелла» и «Горячие денечки».

Наконец, мы имеем попытку разрешить сложную проблему нового жанра-так называемой социальной сатиры в таких сценариях, как «Пэпо» Бек-Назарова и «Стяжатели» Медведкина.

Что же нового мы имеем в так называемых драматических жанрах? Здесь мы имеем решительный отход от традиционных жанровых приемов, утвердившихся с так называемой драмой на большом протяжении развития советской кинематографии, кинодрамы, истоки которой нужно искать еще в дореволюционной кинематографии.

Попытке изжить и трансформировать этот тип драматических жанров кинематография в значительной мере обязана писателям и драматургам, пришедшим в кино.

Характеризуя жанры, я оговариваю дискуссионность своей характеристики и не претендую на исчерпывающий анализ.

Выдвигается новый жанр — кинороман, типичный большим разворотом социальных событий, трактовкой образов и структурой произведения, близко приближающегося к трактовке этого жанра в литературе. Кинороман решительно отходит от приемов драмы в узкокинематографическом смысле, драматургическим разворотом событий, социально-историческим показом фактов нашей действительности утверждается как положительное явление в нашей кинематографии.

К этому типу жанра я отношу такие сценарии, как «Чапай», «Турция», «Заключенные», «Большая игра» и др.

Эти произведения представляют жанр социального романа, трактующий нашу сегодняшнюю действительность. В социально-историческом романе мы имеем

трактовку исторической действительности («Юность Максима» и др.).

Кроме этого мы имеем попытки утвердить новый жанр так называемой киноповести. Особенность этого жанра состоит в том, что он пытается на ограниченных фактах действительности, при ограниченном количестве действующих лиц, показать те основные социальные, исторические процессы, которые у нас происходят. В плане этого жанра мы имеем такие сценарии, как «Два директора», «Преступники», «Бемские мастера», «Батрак» и др.

Наряду с этим мы имеем совершенно новый жанр, так называемый роман-биография. Сюда относятся такие вещи, как «Гаазе»; «Большевик Корман»; «Рождение человека».

Драма сегодня приобретает совершенно новое качество. Драма явилась таким жанром, в котором художник не показывает «томление духа», а утверждает, разворачивает и показывает большие человеческие чувства, показывает социальные характеры и социальные поступки человека, полные страсти и целенаправленности. С этой точки зрения характерными являются «Крестьяне» Эрмлера и, «Чудо» Петрова-Бытова.

Наконец, мы имеем стремление утвердить жанр условно называемой «драматической новеллы», в которой художник пытается методом социальной новеллы дать цельное произведение, очень приближенное иногда к роману, иногда к повести, но по своей структуре произведение имеет явно новеллический характер.

К этому жанру я отношу «Мы из Кронштадта» и «Окрыленные люди».

Наконец, мы имеем становление нового жанра, жанра так называемой научной фантастики, первым представителем которого является сценарий «Путешествие на Луну».

Такое разнообразие жанров, какое мы имеем в темплане 1934 года, объясняется не только изобретательностью наших художников, но и тем многообразием тематики, которая сама по себе обязывает художника по-новому подходить к ее решению.

3. *НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОСТРОЕНИЯ ОБРАЗА*

Советский кинематограф, в последнее время работавший под знаком так называемой агитпропфильмы, пытавшейся в основу творческой работы положить политические задания в примитивном и вульгарном их толковании, утверждал образы-схемы, количественный набор идей пытался решать количественным размножением образов, отводя каждому тематическому заданию специальный образ.

Для наших новых сценариев типична явно выраженная борьба со схематизмом и схематической трактовкой обра-

Писатели-кинодраматурги

ИЛЬФ

Илья Арнольдович (слева)

ПЕТРОВ

Евгений Петрович (справа)

Авторы книг: «Двенадцать стульев», (роман), «Как создавался Робинзон» (рассказы и фельетоны), «Равнодушие» (рассказы), «Золотой теленок» (роман), «Сильное чувство» (пьеса).

По сценарию Ильфа и Петрова режиссер А. Роом ставит звуковую фильму «Однажды летом»

Сейчас писатели работают над сценарием «Под куполом цирка» для режиссера Г. Александрова

зов. Борьба со схемой часто выпирает навязчиво, чувствуется, как художник-сценарист пытается преодолеть схематизм, попадая часто в другую крайность — безыдейность и формальное трюкачество.

В большой творческой работе, какая сейчас происходит, мы наблюдаем такие основные процессы. Прежде всего тенденция к схематичной трактовке образа все-таки осталась. Имеет место стремление ограничить характеристику того или иного героя не раскрытием характера, а своеобразным представительством той или иной профессии, той или иной организации, поставив затем образ в такие положения, в результате которых действие фильмы и разворачивается. Такая трактовка образа сейчас типична для так называемой комедии положений типа «Наследный принц республики», «Веселая грамота» и др.

Второе направление характеризуется стремлением бороться со схематизмом, оставаясь еще в плену схематического метода трактовки образа; трактуя еще образ как носителя какой-то профессии, но стремясь образ поставить в такое типическое положение, когда схематичность образа как бы снимается. В целом ряде случаев сценаристу при таком методе трактовки образа удается смягчить схематичность образа, однако преодолеть целиком схематизм таким методом не удается. С этой точки зрения типичны сценарии «Большая игра», «Горячие денечки», «Частная жизнь Петра Виноградова». Здесь мы имеем попытки дать типичную действительность, в которой происходит действие, однако схематичность образов еще целиком в этих сценариях не снимается.

Следующая тенденция заключается в попытке трактовать образ через раскрытие психологии героя со всеми его внутренними переживаниями, с развитием действия на основе психологической трактовки образов. При этом, к сожалению, герой часто изолируется из типической обстановки и среды, в какой образ должен складываться. С этой точки зрения характерен сценарий «Окрыленные люди».

Наряду с этим мы имеем попытку дать многообразный, полнокровный образ, как носитель социальных настроений, но при этом дать так, что образ является как бы символом. При такой трактовке образа часто игнорируется конкретная действительность, основные исторические процессы. К такому методу работы я отношу сценарий «Мы из Кронштадта».

Наконец, мы имеем стремление дать образ-характер в типических положениях, стремление в образе воплотить ведущие социальные настроения нашей действительности. Характер человека здесь дается не неизолированного, а в

Писатели-кинодраматурги

ИВАНОВ

Всеволод Вячеславович

Автор книг: «Партизанские рассказы», «Как создаются курганы», «Гибель желаний», «Счастье епископа Валентина», «Бегствующий остров», «Тайное тайных», «Путешествие в страну, которой еще нет», «Повести бригадира М. Н. Синицина», «Компромисс Наиб-хана», а также пьес «Бронепоезд 14.69», «Блокада» и др.

По повести Всеволода Иванова режиссером А. Разумным в 1929 году поставлена фильма «Бегствующий остров».

Сейчас писатель работает над сценарием о строителях московского метрополитена

Писатели-кинодраматурги

КИРШОН

Владимир Михайлович

Автор пьес: «Константин Терехин», «Рельсы гудят», «Город ветров», «Хлеб», «Суд».

В. Киршоном написаны сценарии фильм «Ультиматум», «Рельсы гудят».

Сейчас В. Киршон работает над сценарием об авиации для режиссера В. Пудовкина

связи с историческим процессом действительности. Я считаю, что это есть правильный творческий путь, это тот путь, по которому и должна в основном итти трактовка образов искусства, утверждающего стиль социалистического реализма. Именно такую тенденцию в трактовке образов мы имеем в сценариях «Юность Максима», «Поднятая целина», «Заключенные», «Два директора» и в ряде других.

Вот пять основных процессов, которые мы наблюдаем в той серьезной, сложной творческой работе над образным обобщением нашей действительности, какую ведут творческие кадры советского кино и какие отразились в сценариях, включаемых в тематический план 1934 года.

Повторяю, что я не претендую на исчерпывающую характеристику всех творческих процессов. Ограничиваясь в пределе регламента отдельными замечаниями, без которых нельзя дать маломальски исчерпывающую характеристику темплана, я думаю, что в течение производственного года путем теоретической и творческой работы эти положения будут развиты в сторону борьбы с болезненными тенденциями, какие оставлены советской кинематографии наследием агитпропфильмы, с одной стороны, и теоретического формализма — с другой.

4. ХАРАКТЕР ТЕМПЛАНА ПО КИНООРГАНИЗАЦИЯМ

Переходя к характеристике темплана по отдельным трестам и организациям, я прежде всего должен буду занять ваше внимание несколькими цифрами, которые могут быть скучны, но без которых обойтись нельзя.

В этом году мы запроектировали 100 тем. Из этих 100 тем — 11 переходящих фильм и 10 мультипликационных. Таким образом в основном 79 тем имеют прямое отношение к полнометражным художественным фильмам товарной продукции 1934 года. Наш темплан мы строим прежде всего на основе готовых сценариев. Учитывая это, темплан имеет два основных раздела. Первый раздел — постановки, обеспеченные готовыми сценариями, и второй раздел — сценарии, которые дорабатываются, темы и либретто, по которым сценарии еще пишутся. Внутри этих двух разделов имеется несколько подразделов. В первом разделе мы имеем такие подразделы, как сценарии переходящих фильм, сценарии, утвержденные директивными инстанциями, сценарии, утвержденные ГУКФ, но еще не представленные в директивные инстанции.

Во второй раздел мы включаем такие подразделы, как сценарии, возвращен-

Писатели-кинодраматурги

ЛАПИН

Борис Матвеевич

Автор книг: «Повесть о стране Памир», «Тихоокеанский дневник». «Набег на Гарм», «Двадцать дней в Индии» и др.

Закончил сценарий «Женщина и репортер», для режиссера Шуб Э.

ные в ГУКФ на доработку, либретто, утвержденные ГУКФ, но по которым еще делаются сценарии, темы, по которым еще пишутся сценарии.

При этом из переходящих фильм в наш темплан мы включаем только те, которые идут производством за пределы первого квартала, то есть которые будут в производстве как переходящие в последующих кварталах. Фильмы, переходящие и заканчиваемые в I квартале, идут приложением к темплану.

Количественную характеристику я дам по каждому тресту в отдельности. По тресту «Союзфильм» мы имеем 23 готовых сценария и 15 либретто и тематических заявок. Всего — 38, из них 6 мультипликационных. По Межрабпомфильм мы имеем готовых сценариев — 4 (все переходящие с 1933 года), либретто — 2 и заявок — 6, итого 12. По Украине мы имеем 15 тематических единиц; по Белоруссии — 6; по Востоккино — 8, из них 2 короткометражные; по Госкинпром Грузии — 9, 1 мультипликационный; по Арменкино — 4; по Азгоскино — 4; по Туркменкино — 4, по Таджиккино—2.

Какое соотношение звуковых и немых фильм в общем количестве этих фильм?

Соотношение такое: по Союзфильм мы имеем 27 звуковых и 11 немых; по Межрабпомфильм — 11 звуковых и 1 немую; по Украинфильм — 9 звуковых и 6 немых; по Белоруссии — 3 звуковых и 3 немых; по Востоккино — 4 звуковых и 4 немых; по Госкинпром Грузии — 4 звуковых, из них 1 мультипликационная и 5 немых; по Арменкино — 1 звуковая и 3 немых; по Туркменкино — 2 немых; по Таджиккино — 2 немых.

В общем соотношение такое: звуковых — 59, немых — 41.

Каковы особенности темплана и той работы, какую проделал по темплану Союзфильм?

Вы помните из первого тематического совещания, в каком неблагополучном состоянии находился тематический план этого треста? Имелось несколько готовых сценариев и очень незначительное количество режиссеров, обеспеченных тематическими заявками. За последние четыре месяца трест проделал большую работу, в результате которой положение в корне изменилось. В результате трест «Союзфильм» имеет 23 готовых сценария и 15 либретто и темзаявок. Из них переходящих на 1934 год готовых сценариев—5, утвержденных директивными инстанциями — 4, утвержденных ГУКФ для представления в директивные инстанции — 14.

Чему обязан Союзфильм таким сдвигом? Прежде всего привлечению писателей к работе над тематическим планом. 60 процентов перечисленных мною тем и сценариев выполнены нашими писателями и драматургами, причем значительное количество тем, разрабатываемых

писателями, относится к Московской фабрике. В этом деле Московская фабрика пошла впереди.

Отмечая особенности Ленинградской и Московской фабрик, нужно сказать, что Московская фабрика по тематике пошла по линии культурно-бытовой тематики, тогда как Ленинградская фабрика всесторонне отразила тематику историко-революционную. В общем соотношении тематического плана Союзфильм это явление положительное, но в последующей работе Ленинградской фабрики нужно ориентировать творческие кадры на тематику социалистического строительства и шире привлечь к сценарной работе писателей.

По Союзфильм есть темы, обеспеченные к постановке реальными сценариями: из фильм, находящихся в производстве— «Однажды летом», мультипликационные фильмы «Поп-остолоп», «Энтузиасты», «Чапай» и «Флаг стадиона».

Сценарии, принятые ГУКФ, утвержденные директивными организациями: «Окрыленные люди», «Чудо», «Наследный принц республики», «Турция» и «Новая Турция» — экспедиционная фильмя.

Сценарии, принятые ГУКФ и направленные на утверждение директивными инстанциями: «Два директора», «Стяжатели», «Мы из Кронштадта», «Горячие денечки», «Преступники», «Частная жизнь Петра Виноградова», «На Луну с пересадкой», «Да здравствует молодость», «Веселая грамота» или «Азбука коммунизма», «Веселая Москва» — мультипликационная фильма, «Бумба-удалец», «Маленький герой», «Праздник», «Солнце», «Большевик Корман».

Сценарий, в основном принятый и возвращенный на доработку, — «Женщина и репортер».

Утвержденные либретто, по которым должны быть представлены сценарии в строго оговоренные сроки: «Алдан», «Крестьяне» Эрмлера, «Одарка», «Ненависть» Шухова; «Твердой поступью» Панферова, «Апатиты», «Чернышевский», «Капитальный ремонт» Соболева, «Интервенция» Трауберга и «Петрушка-иностранец».

Тематические заявки, утвержденные для разработки по ним сценариев: «Иван Газа», «Дальний Восток», «Метрополитен».

Переходя к акц. о-ву «Межрабпомфильм», нужно отметить, что тот тематический план, который был представлен на I тематическом совещании, несмотря на свою громоздкость, оказался планом нереальным, декларативным, по существу своему не дающим возможность включить организацию Межрабпомфильм в те же нормы планирования, какие мы предъявляем к другим киноорганизациям. Отсутствие готовых сценариев не дает возможности проанали-

Писатели-кинодраматурги

ЛИБЕДИНСКИЙ
Юрий Николаевич

Автор книг: «Неделя» (повесть), «Комиссары» (роман), «Поворот» (роман), «Рождение героя» (роман), «Высоты» (драма), «Петя Гордющенко» (портрет) и др.

Сейчас работает над сценарием «Начальник политотдела» совместно с режиссерами Бартэневым и Колотозовым

зировать и сделать качественную оценку тематического плана Межрабпомфильм.

План Межрабпомфильм продолжает игнорировать наши решения о соотношении звуковых и немых фильм. Эти тенденции продолжают являться нездоровыми тенденциями в плане Межрабпомфильм и на них придется обратить руководству Межрабпомфильм в своей практической работе особое внимание.

Из сценариев, переходящих на 1934 год, мы имеем по акц. о-ву «Межрабпомфильм»: «Соловей-соловушко» — цветная фильма и «Соловей-соловушко» — черный вариант, Эр-Уэр» Андриевского, «Победитель» Федорова и «Медь» Столпнер. Эти картины выходят за пределы I квартала. Сценариев, принятых Главным управлением и утвержденных директивными организациями и Межрабпомфильм, нет. Сценариев, принятых Главным управлением и направленных для утверждения директивным организациям, то же самое нет. Сценариев, в основном принятых и возвращенных Главным управлением на доработку, нет.

Расширенные либретто, по которым должны быть представлены сценарии: «Солнце смеется» Немаляева, «Повесть о легком хлебе» Мутанова.

Тематические заявки, по которым разрабатываются сценарии: «Бронзовый граф» — по роману «Черная пена» Левмана; «Автозавод» Платошкина; «Авиация» Киршона; «О союзе народов» Лапина; «Советские ребята» — для режиссера Барской и экспедиционная фильма т. Шнейдерова.

Переходя к характеристике треста «Украинфильм», нужно отметить, что Украинфильм недостаточно мобилизовался для того, чтобы выполнить те задачи, какие были поставлены на I тематическом совещании. Тематического плана по существу у треста «Украинфильм» не было и нет. План отличается недостаточной продуманно тью, отсутствием направленности в борьбе за ту тематику, какая была намечена первым тематическим совещанием. Материалы, какие представил Украинфильм, еще сыры и их придется серьезно проработать в процессе дальнейшей работы.

В результате этого мы имеем отсутствие фильм, переходящих в производство за пределы II квартала.

Из сценариев, принятых ГУКФ и утвержденных директивными инстанциями, мы имеем 2 сценария: «Большая игра» сценариста Исаева и «Солнечная новелла» сценарий Шульмана. Из сценариев, возвращенных ГУКФ на доработку, мы имеем: «Степной буран», «Возвращение», «Железное сердце» реж. Стабовой. Расширенных либретто, по которым должны быть представлены сцена-

Писатели-кинодраматурги

МИКИТЕНКО
Иван Кондратьевич

Автор книг: «Уркагоны» (рассказы), «Голуби мира» (путешествие за границу), «Братья» (рассказ), «Светите, звезды» (пьеса), «Девушки нашей страны» (пьеса), «Диктатура» (пьеса) и др.

Сейчас работает над новым сценарием по теме своей пьесы «Девушки нашей страны»

Писатели-кинодраматурги

МАРШАК

Самуил Яковлевич

Автор книг для детей: «Веселый час» (песни, загадки, прибаутки, считалки), «Война с Днепром», «Вот какой рассеянный» (стихи), «Книжка про книжки», «Мастер-ломастер» (стихи), «Отряд» (стихи), «Петрушка-иностранец» (стихи), «Почта» (стихи), «Багаж» (стихи), «Вчера и сегодня» (стихи), «Пудель» (стихи) «Цирк» и др.

По произведению С. Маршака «Почта» поставлена мультипликационная фильма режиссером Цехановским. Сейчас С. Маршак работает над новым сценарием детской фильмы

рии в твердо установленные сроки: «Вишни цветут», «Степь зовет», «Мой друг» и «Веревочка» — детская фильма. Тематические заявки, утвержденные для разработки по ним сценариев: «Рождение человека», «Интеграл» и «Прометей».

Вот тематический план Украинфильм.

Переходя к Белгоскино, нужно отметить большую работу, какую проделал трест за этот период. На прошлом тематическом совещании мы сигнализировали тресту о целом ряде недостатков. Эти сигналы трест принял и провел большую работу, мобилизуя активность для того, чтобы преодолеть трудности, которые у него были. Особая трудность в работе треста заключалась в том, что все сценарии, которые он представил по тематическому плану, по сроку представления сценариев были оговорены договором позже, нежели должно было состояться тематическое совещание. Тресту пришлось проделать работу по мобилизации авторов таким образом, чтобы они представили сценарии раньше времени, оговоренного договорами, не снижая качества работы.

В результате по тресту мы имеем сценарии, принятые ГУКФ и направляемые в директивные инстанции, следующие: «Высокое напряжение» Бродянского для режиссера Корш, «Соликамск» и «Бемские мастера». Сценариев, в основном принятых и возвращенных ГУКФ для доработки, нет, но мы имеем расширенное либретто «Полесские Робинзоны» и тематические заявки, по которым в ближайшее время должны быть представлены сценарии «Земля впереди» и «Город» — о столице Белоруссии Минске.

Переходя к тресту «Госкинпром Грузии», нужно сказать, что у треста за последнее время создалась некоторая успокоенность. Трест сравнительно удачно вышел со своими кадрами на предыдущем тематическом совещании, но не развернул большой работы для того, чтобы эти творческие кадры обеспечить достаточным количеством сценариев.

Произошла успокоенность, в результате которой мы имеем материал, слабо проработанный, в значительном своем количестве сырой, недостаточно привлечены писатели для работы в кино, при всех возможностях Грузии в этом направлении.

Наконец, по линии треста «Госкинпром Грузии» у нас вызывает тревогу и состояние технической базы треста. В результате недостаточной подготовленности сценариев трест находится в таком состоянии, когда основные постановки запускаются в июне и июле. Может создаться положение затора, когда станет невозможным запустить в производстве все сценарии, которые будут подготовлены к одному сроку. Трест имеет

Писатели-кинодраматурги

ПАВЛЕНКО

Петр Андреевич

Автор книг: «Азиатские рассказы», «Стамбул и Турция» (очерки), «Пустыня» (повесть), «Путешествие в Туркменистан» (очерковые рассказы), «Баррикады» (роман), «Тринадцатая повесть о Лермонтове».

Сейчас работает над сценарием «Мы в горах»

две больших фильмы: «Поднятая целина» и «Начальник политотдела». Придется провести большую организационную работу для того, чтобы мобилизовать все производственные возможности для постановки этих фильм. С трестом по всем этим вопросам придется говорить особо. Нужно будет помочь тресту во всей организации производства. Положение тревожное, программа находится под угрозой срыва. У треста «Госкинпром Грузии» имеется один переходящий сценарий — «За рекой». Сценариев, утвержденных директивными инстанциями, нет. Сценариями, принятыми ГУКФ и представляемыми на утверждение директивным инстанциям, являются: «Поднятая целина» Шолохова для реж. Шенгелая, «Мост на Янгуре» и «За солнце» — детская мультипликационная фильма. Сценарии, в основном принятые, но возвращенные ГУКФ на доработку,— это «Слепой» для реж. Эсакия. Принятые либретто, по которым должны быть представлены сценарии: «В политотделе» Либединского и «Меж белых скал». Тематическая заявка, утвержденная для разработки по ней сценария, — «Арсен из Марабды».

Переходя к характеристике треста «Арменкино», нужно сказать, что трест имеет целый ряд серьезных достижений. Но все же, при наличии сильной писательской организации, при наличии достаточного количества писательских кадров, — на мой взгляд трест работает недостаточно активно, недостаточно мобилизовался для того, чтобы работу поднять на более высокий уровень.

Трест имеет один сценарий, утвержденный директивными инстанциями, — «Пепо». «Пепо» должна быть большой фильмой реж. Бек-Назарова, при совместной постановке с Союзфильм. Сценариев, принятых ГУКФ, которые мы могли бы направить сегодня на утверждение в директивные инстанции, трест, к сожалению, не имеет.

Из сценариев, которые в основном приняты, но возвращены ГУКФ на доработку, является сценарий для реж. Бархударова «Трагедия на Алагезе», либретто, по которому должен быть представлен сценарий «Высшая мера» писателя Наири Заряна, и темзаявка — «Без промаха» для реж. Даниэляна.

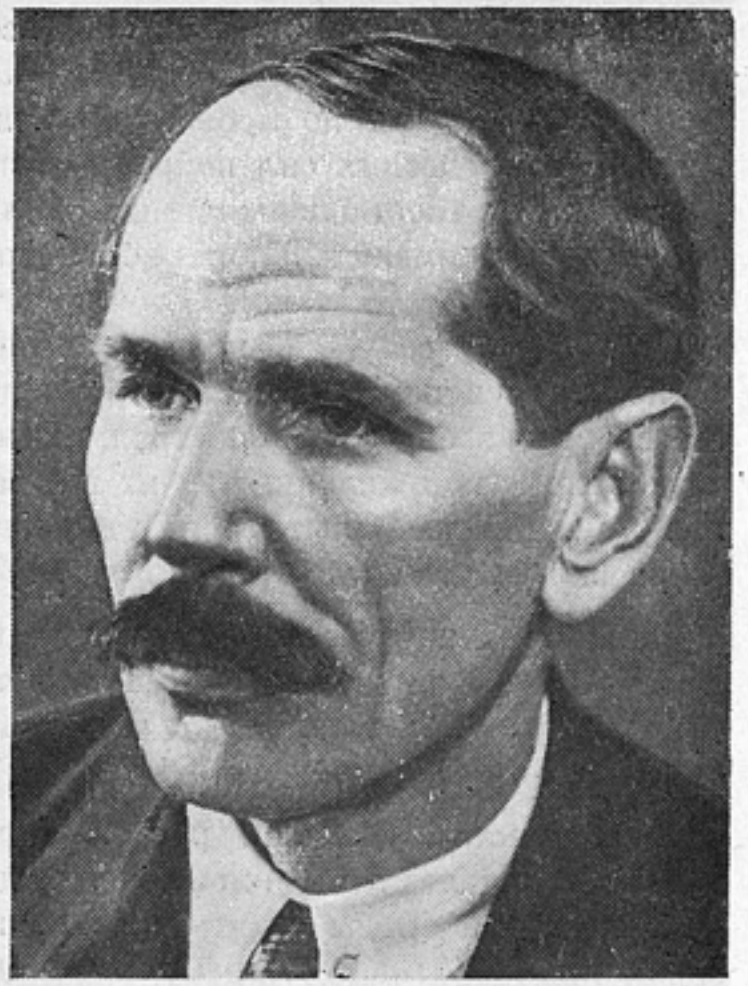
Переходя к тресту «Азеркино», нужно отметить большую работу по мобилизации всех сил к тому, чтобы выйти подготовленным с тематическим планом к тематическому совещанию.

В части иммобильности и активности в разворачиваемой работе по подготовке к тематическому совещанию нужно сказать, что из всех закавказских трестов Азеркино стоит на первом месте. Трест имеет сейчас сценарии, которые он сможет после некоторой доработки запустить в производство. Кроме того трест имеет некоторый резервный портфель.

Писатели-кинодраматурги

НИКИФОРОВ

Георгий Константинович



Автор книг: «Сильнее всего» (повесть), «В окружении» (рассказы), «Мзгла» (повесть), «Тридцать три оказии» (повесть), «У фонаря» (роман), «Кимба» (роман), «Седые дни» (роман), «Воробей» (сказка-роман), «Женщина» (роман), «Встречный ветер» (роман), «Единство» (роман).

Сейчас работает над сценарием «Дешевое счастье»

В результате сценариев переходящих нет, сценариев, принятых директивными инстанциями, пока нет, но сценарии, принятые ГУКФ для направления в соответствующие инстанции, имеются: «Нигяр» Попова, «Беда» Абасса и «В 1905 году».

Переходя к характеристике треста «Туркменкино», нужно сказать, что этот трест находился в специфических условиях. Недавно в этом тресте было раскрыто уголовное дело, по которому привлечено к судебной ответственности руководство треста. Трест, находясь в очень тяжелом положении, в основном со своей работой по подготовке к совещанию справился. Однако трест не развернул активной работы для привлечения писателей к своей работе. Трест не развил активности к тому, чтобы обеспечить себя достаточным количеством ведущих и достаточно квалифицированных режиссеров. Я не хочу этим сказать, что имеющиеся режиссеры в тресте «Туркменкино» совершенно не квалифицированы, но нужно прямо сказать, что режиссерам, которые имеются сейчас, нужна серьезная творческая помощь квалифицированных работников, иначе мы не будем уверены, что трест «Туркменфильм» справится с большими и сложными темами, которые он на себя взял.

Трест «Туркменфильм» переходящих фильм не имеет, утвержденных директивными инстанциями сценариев не имеет, утвержденных ГУКФ имеет — сценарии «Батрак» и «Семеро сердец».

Мы рекомендуем тресту «Туркменфильм» обратиться к целому ряду наших организаций с тем, чтобы подкрепить имеющуюся режиссуру и обеспечить художественное руководство постановкой фильм.

Нужно отметить также то положительное явление, которое мы имеем в отношении Таджиккино. Эта маленькая киноорганизация, которая ставила только технические и агитпропфильмы, сейчас в корне изменила свое положение. Таджиккино в части сценарных заготовок является образцом для всех среднеазиатских трестов.

Эта организация взяла курс на то, чтобы привлечь квалифицированных режиссеров, чтобы привлечь квалифицированных писателей, и в результате мы имеем интересный для этой организации сценарий, представленный на утверждение директивных организаций, — «Живой бог», и исключительно интересную тематическую заявку, утвержденную нами как переходящую фильму на 1935 год в постановке режиссера Коростина «Человек меняет кожу» Бруно Ясенского. Автор дал обязательство активного участия в организации Таджиккино.

Узбеккино, к сожалению, не имеет ни одного сценария.

Теперь о Востокфильм. Прежде всего нужно отметить большую работу, которую провел трест по мобилизации писателей и творческих сил вокруг тех задач, которые поставлены тематическим совещанием применительно к работе треста. В результате такой мобильности трест выходит сейчас с полной обеспеченностью сценариями. Сценарии интересны по своей масштабности, по своей актуальной направленности и по тем жанрам, которые пытаются утвердить творческие кадры этой организации.

Однако нужно сказать, что перед трестом «Востокфильм» стоят специфические трудности, связанные с отсутствием собственной технической базы.

В результате большой работы, проделанной трестом, мы имеем переходящий сценарий «Воды текут» и основные сценарии 1934 года: «Карабугаз», «Заключенные», «Наместник Будды» и сценарий для детской фильмы «Пропавшее звено».

Наряду с этим по тресту «Востокфильм» имеем заявки для разработки сценариев: «Персия» — художественный очерк режиссера Ерофеева. «Фонтан счастья» — короткометражный художественный очерк о Крыме и «Арктика» короткометражный художественный очерк по материалу, уже отснятому.

5. НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

Это тематическое совещание является первым совещанием, планирующим готовые сценарии. Отсюда его особые методы работы. Мы впервые применяли опыт работы секций, на которых разбирали готовые сценарии. Нужно сказать, что секции себя целиком оправдали. Секции дали много не только совещанию, но и для последующей работы сценариста и режиссера.

Однако в порядке самокритики нужно отметить, что мы плохо подготовили работу секций. Сценарии поступали буквально в последнее время, и нам не удалось размножить достаточного количества сценариев, обеспечить членов секции таким количеством сценариев, чтобы не читать сценарии, а отсюда иметь возможность обсудить и большее количество сценариев. В последующей работе этот недостаток нужно учесть.

Интересную работу провела секция индустриальной тематики, секция детской тематики, военнооборонной тематики, тематики культурной революции и быта. Большой материал дала также историческая секция.

Слабые результаты дала секция тематики, характеризующей социалистическую реконструкцию сельского хозяйства. На этой секции удалось зачитать

Писатели-кинодраматурги

ПЛАТОШКИН

Михаил Николаевич

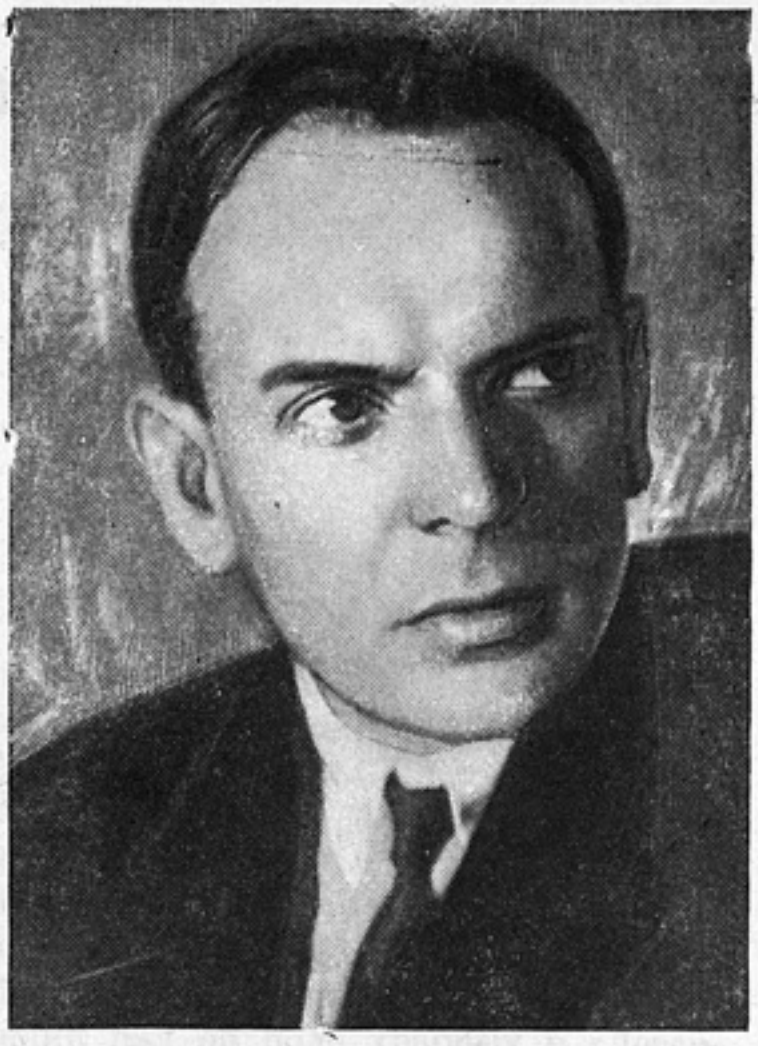
Автор книг: «В дороге» (роман), «Новобытное» (повесть), «Отец» (рассказы), «Прорыв» (рассказы).

Сейчас работает над сценарием «Авиозавод» для режиссера Л. Кулешова

Писатели-кинодраматурги

ПАУСТОВСКИЙ

Константин Георгиевич



Автор книг: «Минетоза» (рассказы), «Блистающие облака» (роман), «Встречные корабли» (рассказы), «Записки Василия Седых», «Ценный груз», «Кора-Ада», «Карабугаз», «Судьба Шарля Лонсевиля».

Сейчас закончил сценарий «Карабугаз» для режиссера Разумного

лишь один сценарий — «Поднятую целину».

Характеризуя те достижения, какие мы имеем в работе наших организаций по отдельным трестам, нужно еще раз подчеркнуть большую работу в этом направлении трестов «Азеркино», «Белгоскино», «Востокфильм» и «Союзфильм». Эти тресты по своей мобилизованности, по своей активности в борьбе за темплан стоят на первом месте. Первой организацией по слабости работы, по позорному отставанию выполнения тех задач, какие были поставлены I темсовещанием, является организация Межрабпомфильм, не представившая к темсовещанию ни одного готового сценария, а также материалы, которые позволили бы судить об актуальной направленности и идейном состоянии темплана этой организации.

Однако нельзя успокаиваться на достижениях, какие у нас имеются. Нам сейчас придется проводить большую работу по доработке, исправлению сценариев, запуску сценариев в производство. Следующее темсовещание, которое должно будет дать основные политические установки, нужно созвать не позднее марта 1934 года с тем, чтобы темсовещание, к которому мы вышли бы с готовыми сценариями, состоялось не позднее 15 ноября 1934 года. Эту задачу наши организации должны перед собой поставить и выполнить.

Кроме того от темплана, составляемого на основе квалифицированных режиссерских кадров, на основе готовых сценариев, мы должны перейти к такой организации производства, чтобы планировать актеров, чтобы в 1934 году мы могли притти на совещание с генеральными проектами по основным нашим сценариям. Мне кажется что мы должны поставить своей задачей ни одну фильму не пускать в производство без генеральных проектов, без предварительной проработки эскизов, без предварительного утверждения на совещании сметы, без опробывания актеров.

Та работа, которую мы провели сейчас, дает нам все основания думать, что эту задачу мы выполнить можем. После темсовещания нам предстоит провести большую работу по исправлению и доработке сценариев.

Значительное количество наших сценариев нужно серьезно дорабатывать. Нам предстоит еще подсчитать точный запуск картин в производство, чтобы не было такого положения, какое мы имеем в Госкинпром Грузии, где запуск картины ставит под угрозу выполнение производственного плана. Детализация темплана явится основной нашей работой после тематического совещания.

Писатели-кинодраматурги

ПОГОДИН

Николай Федорович

Автор пьес: «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг», «Снег».

Сейчас работает над сценарием «Заключенные» для режиссера Е. Червякова и сценарием по пьесе «Мой друг»

Нужна оперативность в работе, чтобы наш темплан был действительно руководством к действию.

Отмечая последнюю особенность нашего темплана, я должен сказать, что мы привлекли значительное количество писателей и ведущих драматургов. Однако это еще далеко и далеко не достаточно. Целый ряд организаций в деле привлечения писателей отстает. По-новому нужно проводить работу с писателями. Нужно включать писателей в производство, нужно увязывать писателя с режиссером, закреплять за кинематографическим производством.

Заканчивая свое сообщение по темплану 1934 года, я должен сказать, что наши небольшие достижения являются только первым шагом к большой серьезной работе. На этих достижениях мы ни в коем случае не можем успокаиваться. Наоборот, перед нами стоят особые трудности, и эти трудности нужно по-особому преодолевать. Перед нами встает задача работать по-новому, новыми методами, и в связи с этим мы должны перестроить наше руководство и наши творческие кадры.

Кроме того нужно не забывать, что теми достижениями, какие мы имеем в этом темплане, мы бесспорно обязаны повседневному руководству нашей партии, в лице его ЦК, которое руководило работой во всей повседневной жизни кино как в Москве, так и в нацорганизациях на местах. На основе четких директив партии только при повседневном руководстве со стороны партии и правительства мы имели возможность мобилизовать и сплотить вокруг кинематографии писательские кадры, мы имели возможность отобрать ведущие творческие режиссерские силы. Только правильно выполняя директивы партии, мы будем иметь возможность дать действительно высококачественную продукцию, то есть осуществить те большие политические задачи, которые перед нами стоят.

Реализованный оптимизм

А. МАЧЕРЕТ

Итак, писатель пришел в кино.

От разговоров общего, теоретического свойства пора перейти к оценке того первого опыта, который привнесен участием писателя в сценарной работе.

«Частная жизнь Петра Виноградова», звуковой сценарий писателя Славина, нуждается поэтому в пристальном рассмотрении раньше всего под углом зрения того принципиально нового, что отличает этот сценарий от обычной сценарной продукции вчерашнего кинематографического дня.

И вот в этом смысле прежде всего нужно отметить, что сценарий Славина в отличие от огромного большинства прежних осуществленных и неосуществленных сценариев — подлинное художественное произведение.

Вспоминая прекрасную характеристику т. Волощенко, данную им тому, что обычно разумелось в кино под понятием темы, можно почти полностью отнести эту характеристику и к обычному типу наших сценариев и фильм.

> «Под темой, — пишет т. Волощенко, — разумеется: 1) социально-политическая схема того или иного процесса, 2) трактовка темы — ее развитие — рационалистично, искусственно, отвлеченно, 3) художественному произведению придается характер пассивной иллюстрации к абстрактной теме, 4) идея произведения, если она вообще существует, чрезвычайно суженная, односторонняя, резко утилитарная.
>
> ...сухо логическое развитие фабулы, представляющее собой схематическое доказательство положенного в ее основу тезиса».

Действительность, взятая в качестве покорной иллюстраторши добрых намерений автора, — вот обычный стиль наших кинопроизведений.

Мертвые не воскресают. Способности, талант, а иной раз и гений режиссера оказывались бессильными насытить живой жизнью, воскресить мертвую схему сценария.

Последним из могикан, жертвою этих усилий пал на поле храбрых в «Дезертире» Пудовкин. Но он-то по крайней мере достоин высших почестей, присуждаемых в боях за героику, в кино — за талант. Ну, а сколько бесславных жертв усеивает своими рахитическими костями тот же этап советской кинематографии?

Писатель должен был притти и пришел в кино лишь тогда, когда полностью созрело понимание того, что сценарий ничем не отличается от любого литературного произведения основным — обязанностью правдивого изображения действительности в тех ее конкретных проявлениях, которые вырастают до пределов типического при посредстве творческих сил, идейной зрелости и мастерства художника.

Писатель не мог притти и не приходил в кино до того момента, пока мастерство сценариста измерялось метрами ремесленной и миллиметрами творческой специфики, пока, для того чтобы писать сценарий, требовалось лишь умение снабдить ряд политических тезисов более или менее эффектными «художественными иллюстрациями» к ним.

Не мог, не должен был притти и не приходил писатель потому, что при таких условиях он был ненужен. Его функции, раз они были сведены к узким пределам иллюстрации политических тезисов, мог более бойко и успешно выполнять ремесленник, а иной раз, еще успешнее, халтурщик.

Недаром «агитпроповская» кинематография оказалась руслом, как бы специально прорытым для хлынувшего потока посредственностей, приспособленцев и халтурщиков, от которых долгое время пришлось прочищать кадры кинорежиссеров и сценаристов.

Но, конечно, далеко не одни посредственности, а порою даже и очень талантливые люди в кино бесцеремонно мяли, комкали и кромсали материал живой действительности, подгоняя его под заранее изготовленные штампы и схемы.

Действительность, взятая иллюстраторшей к заранее намеченной политической схеме, — таков «метод», которым в кино широко пользовались далеко не одни халтурщики.

Этот «метод» мстил больно и жестоко.

Хотя бы фабула. Используемая лишь как средство логического развития и соединения между собой тезисов, доказывающих некую политическую идею, фабула в силу политической грамотности и подготовленности среднего зрителя оказывалась ему заранее известной.

Известное заранее не интересно. Уже этого одного достаточно было бы для того, чтобы заставить зрителя скучать.

Но дело, конечно, не только и не столько в фабуле и характере ее развития. Заранее известными зрителю являлись развитие не только фабулы, но и идея вещи, поскольку зритель столько же, а чаще всего лучше, был знаком с этой идеей из других источником чтения газет, докладов и т. д.

Сведение кинопроизведения до пределов, голого констатирования политтезиса, лишение этого произведения признаков активного отношения художника к воспроизводимой действительности не только обедняли восприятие зрителя, но и делали грошовыми результаты этого восприятия. Просмотренная фильма ничего не прибавляла к заранее зрителю известному, не расширяла его идейного кругозора. не обогащала его интелллекта.

Формулированный выше «метод» превращал людей в фильмах в «гидов» по политграмоте. Они оказывались лишь фотографиями идей, принявших человеческую внешность. Такие «люди» действовали не в силу закономерности, свойственной их образу, но по принуждению, мистической необходимости, предопределенной заранее известным зрителю идейным замыслом автора.

В пределах этих абсурдно поставленных задач зрительная культура, режиссерское мастерство, киноизобретательность были поставлены на службу спасения от провала сценария, с заранее предопределенной фабулой, с заранее известной идеей и с бесплотными фотографиями людей, снабженных бородами и усами, но лишенных характера. Это не могло не приводить кажущиеся политически насыщенными фильмы к сугубо формалистическим вывихам.

Многие картины своими кадрами и монтажем будто демонстрировали следующее обращение режиссера к зрителю: «Ну да, мой сценарий плох. Его фабула неинтересна. Его идея бедна. Его образы невыразительны. Простим ему это. Ведь он зато политически правилен. Но я, режиссер, разве я плохо справился со своей задачей? Разве моя зрительная культура не великолепна? Разве я не демонстрирую высокой изобретательности? Разве я не изощренно монтирую? Разве я не владею рафинированной выразительностью моего искусства?!»

Но зритель, казалось, не замечал этих огненных обращений. Минуя честные политические намерения сценариста и виртуозные ухищрения режиссера, он уходил из кино зевая, потягиваясь, уходил часто до конца сеанса и на жадные вопросы посетителей, ожидавших в фойэ, говорил о картине коротко и мудро:

— Мура!

— Как? Как мура?!

Ведь картину делал талантливейший режиссер. Сколько мук, трудов, бессонных ночей, разочарований, радостей, сомнений, надежд! Сколько потраченного времени! Кусок жизни. Огромный сгусток живой, конденсированной творческой энергии крупного, одаренного мастера! И вдруг:

— Мура!

Художники делали макеты, рисовали эскизы. Маляры любовно выводили сложные, тонким бисером вычерченные загогулины декораций. Администратор победным нахрапом и с искоркой блатной хищности в алчных глазах добывал дефицитные фанеру и торгсиновски пышные отрезы. Актеры медленно поджаривались под палящими лучами полуват-

Писатели-кинодраматурги

СЛАВИН

Лев Исаевич

Автор романа «Наследник», «Четырех рассказов», очерка «Товарищ Монгер», рассказа «Солдаты» и пьесы «Интервенция».

Закончил сценарий «Частная жизнь Петра Виноградова» для режиссера А. Мачерета

ных ламп. Пленка ползла, километровым удавом обвивая монтажниц.

— Мура!

Это звучало для режиссера приговором к высшей мере наказания.

Наказания за что? Вот этого-то режиссер никак не мог понять. Ведь он же продемонстрировал такое умение, такую изощренность, такую изобретательность!

Оставалось предположить одно: существует авангардная кинематография, пробивающая брешь в косности зрителя. Пробивающая эту брешь с жертвами, потерями, шишками на лбу. Пусть же сегодня зритель говорит: — Мура! Через несколько сот лет он поймет, оценит, отблагодарит. Кстати тогда и небо будет в алмазах.

Впрочем идеалистически менее настроенные понимали дело иначе. С зрителем не поспоришь: раз он говорит: — Мура! — значит действительно мура. Значит нужно делать «развлекательные» картины.

Начались поиски «корня развлекательности». Его искали с серьезным деловым видом в заграничных картинах, в особой конструкции сюжета, в вопросах жанровой особенности. Алхимики уже наполняли реторты, знахари варили снадобья, отважные исследователи штурмовали теоретические высоты, скептики поводили плечами и бормотали что-то нечленораздельное по поводу «драматургии и репертуара».

Не желали понять лишь одного — что развлекательность фильмы не арифметическое слагаемое в ряду других элементов фильмы, но что развлекательность (занимательность и увлекательность) есть органическое качество результата творческого процесса образного, правдивого преломления действительности талантливым и идейно полноценным художником (сценаристом и режиссером).

И вот, если последовательно с каждой из всех этих точек зрения (а они были «шпицпунктами» большинства дискуссий последнего кинематографического года) взглянуть на сценарий т. Славина «Частная жизнь Петра Виноградова», то, мне думается, он представит в этом смысле особый интерес.

Характерной чертой этого сценария является то обстоятельство, что при наличии большой идейности и политической остроты, он не построен по принципу «художественной иллюстрации» политической схемы, заимствованной из популярного учебника политграмоты, идейная сущность этого сценария возникает не как предвзятость и не как позаимствование из арсенала общеизвестных истин, но в результате активного отношения автора к описываемой им действительности, в результате столкно-

ТОЛСТОЙ

Алексей Николаевич

Автор книг: «Хромой барин» (роман), «Повесть о многих превосходных вещах» («Детство Никиты»), «Лунная сырость» (повесть 1921 г.), «Хождение по мукам» (роман), «Аэлита» (роман), «Чудаки» (роман), «Гиперболоид инженера Гарина» (роман), «Петр Первый» (роман), «Черное золото» (роман) и др.

По произведениям А. Толстого «Аэлита» и «Хромой барин» поставлены фильмы режиссерами Протазановым и Эггертом. Сейчас А. Толстой работает над новым сценарием

вения авторского мировоззрения с этой действительностью.

Славин смотрит на окружающую его действительность своими собственными глазами. Он оценивает ее, оценивает в отдельных проявлениях и общей направленности.

Не все ему нравится, не все он принимает. Правда, даже и в этих случаях он не впадает ни в горечь раздражения, ни в уныние. Даже и здесь его голос звучит бодро, звонко, оптимистично. Ибо он в своем мировоззрении исходит из радостного прогноза решительной победы социалистического начала на всех участках, на всех фронтах, во всех уголках ломающегося человеческого сознания.

Но так или иначе Славин берет на себя ответственность за собственные оценки. Он полемизирует, подымает дискуссию. Его заражающий оптимизм подлинного мыслящего человека своей большой эпохи ничего общего не имеет с унылым поддакиванием приспособленцев, у которых улыбка угодливости застыла на лице, как вчерашнее сало на невымытой сковородке.

Славин не боится озадачить будущего зрителя сложным переплетом противоречивых мыслей и чувств, рождаемых поведением своих героев, так как он дает одновременно и ключ к правильному раскрытию сущности описываемых явлений. Однако давая в руки зрителя этот ключ, Славин не считает необходимым тут же самому, на месте, показывать, как отпирается тот или иной замочек. Он исходит из доверия к зрителю. И зритель его поблагодарит за это, так как ему в достаточной мере опротивело за последнее время ломиться вместе с автором в открытые двери, на которые его приглашают смотреть как на плотно запертые.

Идея сценария Славина должна у будущего зрителя слагаться синтетически, в результате постепенного и последовательного восприятия всех звеньев, из которых в результате образуется четкая цепь авторской мысли.

Просмотрев фильму, сделанную по сценарию Славина (в случае ее постановочной удачи), зритель повторит вместе с Петром Виноградовым: «Да, жизнь в СССР чертовски хороша!»

Она хороша потому, что бодро работается, весело живется, радостно любится в стране строящегося социализма. Исчезают основания для трагедийных конфликтов. Развязываются творческие силы людей. Расцветают молодые, свежие, блестящие дарования.

И потому так ослепителен этот сочный, буйный, могучий рост развязанных сил, что он совершается в людях, впервые в истории человечества живущих в стране, отметающей трагический раз-

рыв между интересами отдельной личности и общества. Цветение таланта, рост человека не связываются с конкуренцией, волчьей схваткой всех против всех. Успех вырастает на чистой почве содружества, а не из недр, удобренных костями неудачливых конкурентов. Удача добывается не в темных закоулках лицемерия, алчности, пошлости, ханжества и предательства, но на торной и прямой дороге социалистического труда.

Не хищная хватка, а честный социалистический труд обеспечивает интенсивный рост человека, расцвет его дарований, творческое развитие и применение таланта. Именно потому так радостна личная удача человека, так лучезарно его упоение первыми, молодыми победами.

Это и еще многое другое сможет сказать зритель.

Может быть, он не сумеет сформулировать идеи вещи в двух словах. Этой возможностью выгодно отличаются другие кинопроизведения, где после первых семи кадров зритель догадывается, что фильма имеет в виду в последующих девяти частях доказать отрицательное влияние поведения прогульщика на выполнение промфинплана предприятия. Зато, не сумев сформулировать идеи вещи, зритель познакомится с мировоззрением автора, преломленным в образах воспроизведенной действительности.

Мне могут, конечно, возразить, что когда я пытаюсь наметить контуры круга идей, рождаемых сценарием Славина, то я произвольно ссылаюсь на обстоятельства, чрезмерно коротко или совершенно не отмеченные в сценарии. Мне могут сделать ехидный намек по поводу, например, того, что из сценария, скажем, не следует с полной ясностью, что в СССР устранены условия, рождающие волчью схватку между людьми, желающими занять свое место в обществе, а тем более не показано наличие такой конкуренции в капиталистических условиях.

Тонкое замечание это имело бы, повидимому, своим единственным смыслом сожаление по поводу того, что зритель, не будучи подробно информирован картиной относительно первого обстоятельства и совершенно не будучи информирован относительно второго, не сумеет сделать тех умозаключений, к которым прихожу я.

Бедный советский зритель! Кинематографисты упорно принимают его за трехлетнего ребенка, предполагая, что если ему показывают, скажем, швейцарский сыр, то при этом обязательно нужно объяснить происхождение в нем дырок, так как иначе бедняга не поймет назначения штуки, которую ему показывают, и не будет знать, что с ней делать.

Давайте же будем исходить из доверия к советскому зрителю. Поверим ему в

Писатели-кинодраматурги

ФАДЕЕВ

Александр Александрович

Автор книг: «Большевики» (рассказы), «Разгром» (роман), «Разлив» (повесть), «Против течения» (рассказы), «Последний из удэге» (роман).

Сейчас А. Фадеев совместно с режиссером А. Довженко пишет сценарий о Дальнем Востоке

том, что он сумеет съесть сыр без наших объяснений и что он даже знает, что сыр приготовляется из молока, а молоко из коровы и т. д. вплоть до теории Дарвина, с которой бы, вообще говоря, пришлось начинать все наши фильмы, если стоять на почве столь страшных сомнений относительно мозгов и познания зрителя.

Итак, отметим еще одно свойство сценария Славина. Его оптимизм распространяется не только на описываемую сценарием советскую действительность, но и на нашего зрителя, который является участником и строителем этой действительности.

Следующий момент — фабула. Она у Славина не является вертелом, на который нанизаны эпизоды, иллюстрирующие авторские тезисы. Она подсказана развитием образов действующих лиц. Она берет за основание конкретный, частный случай, который, пройдя через призму авторской идейности и мастерства, излучает из себя широкие обобщения и типичные ситуации, продиктованные поступками и действиями людей, обладающих живыми и типическими характерами.

Такое свойство фабулы делает ее напряженной, а развязку неожиданной. Фабула не носит на себе черт предопределенности и обреченности. Уже по одному этому она окажется для зрителя интересной и увлекательной.

Наиболее любопытны в сценарии образы основных персонажей, и в первую очередь образ Пети Виноградова.

Человеческие образы сценария не «рупоры идей», не «образы-символы». Они образы-характеры, взятые во всем многообразии положительных и отрицательных проявлений, во всей красочной и богатой сложности ярких, иной раз противоречивых жизненных поступков. Типическая обобщенность, освещенная побеждающей тенденцией развития, прекрасно уживается во всех этих образах с ясной и четкой их индивидуализацией.

В образе Пети Виноградова Славин, повидимому, имел в виду дать типическую фигуру той большой разновидности современного нам юношества, которая, будучи захвачена общим потоком реконструкции советской индустрии на высочайшей технической основе, вкладывает в это дело весь нерастраченный пыл буйной своей молодости.

Биологические черты молодости, всегда заставляющие двадцатилетнего юношу гиперболизировать какие-то основные свои взгляды, чувства и убеждения, связаны в образе Пети Виноградова с известной гипертрофией техницизма. Несмягченные той мудростью, которая, как правило, приходит с годами, отдельные черты петиного характера выступают неуклюжими и неотесанными глыбами. Мысли и чувства Пети, погруженные в

Писатели-кинодраматурги

ЧУМАНДРИН

Михаил Федорович

Автор книг: «Фабрика Рабле» (роман), «Родня» (повесть), «Склока» (рассказы), «Бывший герой» (роман), «Дела и люди» (очерк), «Мой путиловский дневник», «Ленинград» (роман), «Белый камень» (рассказ), «Германия» (очерки).

Сейчас М. Чумандрин работает над новым сценарием «Иван Гааз»

Писатели-кинодраматурги

ШОЛОХОВ

Михаил Александрович

Автор книг: «Донские рассказы», «Лазоревая степь» (рассказы), «Тихий Дон» (роман), «Поднятая целина» (роман).

Сейчас М. Шолохов работает совместно с режиссером Н. Шенгелая над сценарием «Поднятая целина»

бушующий океан его молодости, не отстоялись, не осели. Живой темперамент, клокочущие молодые силы не могут уместиться в рамках и схемах наспех сколоченного Петей регламента поведения. Им тесно в детском пока еще костюмчике прямолинейно юношеских жизненных правил.

Но нужно организовать в себе бурлящие силы молодости. И Петя вырабатывает железный план расписания своих поступков и дел. В своем стремлении организовать себя, в своем порыве всего себя подчинить генеральной целеустремленности Петя доходит даже до того, что старается уложить в размеренный по часам железный план любовь и героизм. И, конечно, под напором живой жизни и живых чувств самого Пети план этот трещит и ломается, не выдерживая непосильной нагрузки.

Но читатель знает: юношеская, гиперболизированная форма стремления к самоорганизации, дисциплине, плану отпадет, но само стремление, его полезная сущность, его высокий социальный смысл останутся, будут расти и крепнуть в более совершенных и зрелых формах последующего развития.

Те стороны петиного характера, которым суждено развиться в твердую, честную принципиальность, сегодня выглядят еще юношески угловатой прямолинейностью.

В этом смысле интересен эпизод у стенгазеты, когда выясняется, что Петя продернул рисунком и заметкой Сеню за опоздание на работу в тот день, когда Сеня относил в Консерваторию валины бумаги. Этот эпизод интересен и типичен также в том смысле, что Славин не оперирует «положительными» и «отрицательными» поступками в их кажущейся замкнутой однородности. Он рассматривает человеческое поведение в жизненной сложности, которая положительное и отрицательное заплетает подчас в крайне замысловатый узел. Поступок Пети «положителен» постольку, поскольку продиктован социально-полезными побуждениями. Он одновременно и «отрицателен», поскольку связан с невнимательностью к товарищу и легкостью оценки своего предыдущего поведения. Но внимательность к товарищу в дальнейшем приходит, приходит и сознание ошибки своего поведения. Положительные же побуждения Пети остались и существуют как знак победной тенденции на трудных и сложных путях человеческого развития.

Такого же, примерно, рода и эпизод посещения Петей секретаря комсомольской ячейки по поводу технического промаха, допущенного Тоней. И здесь убеждение и мягкость со стороны Пети, возможно, могли бы принести тот же результат, что и факт посещения секре-

таря. Однако важно другое: эти «тактические» черты придут в процессе приобретения личного опыта и приобщения к опыту социальной среды. Но основное, новые черты коммунистической этики победили в Пете уже сегодня. Они-то останутся, ими-то и намечается тенденция развития петиного образа.

Петя ни на секунду не заколебался в выборе между интересами коллектива, своими собственными и личными интересами девушки, которую любил. Совершенно просто и естественно Петя согласовал свой поступок с интересами коллектива. В этом выражено основное свойство образа, который был бы невероятно ложен и плох, если бы раскрывал эту черту вне обилия сложности ряда других, иногда противоречивых черт.

Да, Петя далек от того, чтобы быть ходульным героем. Он живой человек. В нем устои коммунистической этики, одаренность, трудовой энтузиазм густо перемешаны и с черточками себялюбия, и с крапинками грубоватости, и с родимыми пятнышками эгоизма.

Но разве в жизни все эти элементы, густо переплетенные между собой, не находятся в процессе жестокой взаимной борьбы? Все дело в том, что Славин сумел эту борьбу показать не как трагический конфликт, но как оптимистически воспринятый процесс, гарантирующий победу социалистических начал. Поэтому-то далеко не идеальные герои славинской вещи и вызывают к себе такое любовное и жизнерадостное отношение.

Кстати, говоря об оптимизме сценария, следует отметить одну его черту. У нас большинство произведений в кино претендует на оптимистичность. Но получалась она обычно вымученной и чахлой. Иною она и быть не могла, так как проистекала из логических доказательств, а не из такого образного воспроизведения жизни, которое, будучи рождено активным восприятием художника, несло бы на себе черты его мировоззрения.

В славинской вещи оптимизм рожден именно результатом столкновения мировоззрения автора с объективной действительностью и потому он убедителен и эмоционален, а не вымучен и рационалистичен.

Размеры статьи не позволяют мне остановиться на характеристиках остальных персонажей сценария. Хочется лишь отметить, что и для них Славин нашел черты правдивой индивидуализации и верной типичности. В своей сумме, ни в коем случае не исчерпывая ни всех разновидностей нашей молодежи, ни всех многообразных ее черт, ни всех возникающих на материале ее развития проблем, — образы героев славинского сценария дают яркое, почти феерическое ощущение молодежной советской среды.

Следующей интереснейшей чертой сценария является то, что в нем достигнута выразительная простота, основанная на идейной глубине, творческой силе и художественной подлинности творческого метода автора.

Выше я уже указывал, к чему приводил «метод» нанизывания действительности на вертел политической схемы. Естественно, что режиссер, ставивший картину по сценарию, написанному таким «методом», бывал принужден к тому, чтобы возместить отсутствующую идейность кажущимся глубокомыслием, внутреннюю выхолощенность, схематизм и пустоту заумной многозначительностью, а порочность средств выразительности — рафинированной витиеватостью и формальным новаторством.

Выразительная простота — та, например, что так подкупает нас в «Парижанке» Чаплина, — сможет возродиться в творчестве кинорежиссеров только в связи с постановкой сценариев, написанных действительно художественным методом, средствами искусства.

В этом смысле сценарий Славина предъявляет режиссеру счет, оплатить который будет нелегко, поскольку средства выразительной простоты за последнее время стали в кино все более утрачиваемой редкостью.

Остается сказать последнее.

Мне уже приходилось писать по поводу причудливо сложившейся истории сценарного дела, когда оказалось, что литературная талантливость и одаренность очутились отгороженными китайской стеной от знания средств кинематографического выражения. Получилось так между прочим еще и потому, что сценаристы, воспитываясь в системе кинопромышленности, естественно, культивировали в себе в первую очередь и в основном навыки кинематографического ремесла. С другой стороны, писатели, владея даром образного выражения действительности, но не обладая ремесленно профессиональ-

Писатели-кинодраматурги

ШУХОВ

Иван Петрович

Автор книг: «На казахстанском ветру» (очерки), «Горькая линия» (роман), «Ненависть» (роман).

Сейчас И. Шухов работает над звуковым сценарием по теме своего последнего романа «Ненависть»

ными кинематографическими навыками, привыкли видеть в кино запретную зону.

Произошло чудовищное размежевание, при котором, как правило, талантливость и одаренность оставались в руках одних, а средства кинематографического выражения в руках других.

И вот с полной очевидностью оказалось, что для культурного, добросовестного и одаренного писателя овладеть профессионально ремесленными навыками кинематографа не стоит особых трудов. Сценарий Славина, выгодно отличаясь от сценариев недавнего прошлого художественной подлинностью своего метода, одновременно оказался также и вполне кинематографической вещью.

И это только лишь потому, что Славин подошел к делу вдумчиво и серьезно. Для него киноспецифика не оказалась ни глубокомысленной мистикой, ни презрительно отвергнутой безделицей. Она явилась для него объектом внимательного вглядывания. И уже одного только этого внимательного вглядывания, не презрительного, а бережного отношения к накопленному кинематографом опыту, оказалось достаточным, чтобы обеспечить успешность кинодебюта.

Речь пока идет о первом, еще сыроватом, не везде аккуратно обработанном, чрезмерно объемистом варианте, с неоформленным финалом и с отдельными недостаточно разработанными ситуациями. И даже на основе этого варианта кинематографическая специфичность вещи совершенно очевидна.

Есть в ней один момент, который способен насторожить читателя — большое количество разговоров, обилие диалогов. Между тем в кино установилось представление, что виновником всех бед, постигших звуковое кино, является разговор. Утерянные темпы, вялость действия и театральность были объявлены следствием внедрения в кино разговора. Разговор в силу этого был признан извечным врагом кинематографичности.

Мне думается, что это ходячее мнение глубоко неверно и вредно. Обильный разговор в ряде конкретных случаев действительно оказывался виновником театральности, темповой затянутости и других недочетов. Но это лишь потому, что в соответственных случаях он обладал либо плохим актерским выполнением, либо, что особенно важно, был связан с театральными ситуациями (они всегда кажутся особенно благоприятными для разговорных сцен вследствие «состояния покоя», в котором могут пребывать при этом актеры).

В основном поэтому мерить вопрос театральности следует характером сценарных ситуаций, мерой адекватности режиссерской и актерской работы средствам именно кинематографической выразительности. Грубо говоря, если в сце-

нарии даются действенные ситуации, если учет действия, место его выполнения и ход последовательности будут исходить из наилучшей возможности осуществления их именно средствами кино, то диалог не представит при этом никакой опасности. Но если, например, построить сцену так, что люди, сидя за столом, должны будут длительно разговаривать, то такая ситуация, как правило, к кино ни малейшего отношения не имеет. И наоборот, если, скажем, в сцене бега к старту физкультурников они, публика, персонал стадиона будут переговариваться, затягивая темой разговора узел интереса, вызываемого у зрителя сценой, то такую ситуацию факт наличия в ней разговоров отнюдь не сделает театральной.

Иными словами, дело в том, что театральность, утеря темпов и пр. диктуются характером ситуации, а не объемом диалога.

И вот здесь Славин одержал крупную победу, так как он сумел найти такие ситуации, которые не теряют своей кинематографичности независимо от наличия в них диалога (например, сцены в Парке культуры и отдыха, разговор у карусели, сцена на водной станции и др.). Это надо учитывать даже и на данной стадии сценария, когда абсолютное количество разговоров, конечно, еще крайне велико, как непомерно велик и самый сценарий.

Вообще я в данной статье умышленно не касаюсь некоторых частных недочетов сценария, отдельных его промахов в обрисовке и раскрытии образов, его конструктивных неполадок, метражных диспропорций, слабости финальных сцен и т. д. Я отнюдь не считаю все это неважным. Я просто считаю это сравнительно легко исправимым и свидетельствующим лишь о поспешности, сопровождавшей работу. Мне хотелось затронуть только наиболее важные, принципиальные вопросы, которыми болела советская кинематография, вопросы, которые по-новому ставит и решает сценарий Славина.

В заключение мне хочется отметить, что намечающийся резкий перелом в вопросах качества сценариев только тогда окажется плодотворным и закрепленным, если он будет связан с коренным пересмотром методов и способов критических оценок, сохранившихся в качестве наследства от старых киновремен. Новые вещи нельзя будет уже рассматривать под углом зрения критики, не воспринимающей разницы между докладом и художественной фильмой.

От умения правильно оценить, правильно критиковать кинопроизведения сейчас, как никогда, зависит качество руководства, а с ним и судьба ближайших кинематографических лет.

Старые методы сценарной работы, годами тормозившие рост советского кино, трещат по швам. На смену приходит подлинное высокое творчество кинодраматурга. В этих условиях от метода и культуры критики зависит, станет ли она толкачом или тормозом на путях нового расцвета советской кинематографии.

„Частная жизнь Петра Виноградова“

Л. СЛАВИН

Литературный вариант сценария

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

На улице еще светло. Но в комнате зажжена лампа. Мешаются свет дневной и электрический.

Таким образом сначала видно только это нежное смешение светов... Сквозь него, если вглядеться, маячит световое пятно и расплывающиеся силуэты трех склоненных голов...

Если посмотреть из комнаты, представляется большое, медленно и с некоторой томностью угасающее небо, незаставленное домами. Некоторые детали: деревянные мезонины, пыль от грунтовой мостовой, подымаемая коровами, возвращающимися с луга (мелодически позвякивают бубенцы), — убеждают, что это небольшой провинциальный городок.

Однако эта провинциальность прорезана мощными стальными мачтами и проводами высокого напряжения, заставляющими думать, что здесь неподалеку находится крупное индустриальное предприятие. Мы замечаем также на улице людей технического облика — в фуражках с молоточками и в высоких сапогах, какие любят надевать техники, попадая на окраины.

Словом, пейзаж, типичный для многих внестоличных строек, где тихая прелесть провинциального городка соединяется с мощным инвентарем крупной стройки.

Вернемся, однако, к окну, откуда мы начали наше наблюдение. На этот раз обозрим его снаружи. Оно резко выделяется на этой уличке интенсивностью исходящего из него света.

Окно распахнуто. Видна комната, довольно большая. Сильная лампа, какие употребляют чертежники, свисает низко над столом. Бумажный самодельный абажур рупором. Широкое пятно света на столе. Табачный дым плывет к потолку.

Трое юношей склонились над столом. Стол закидан калькой, чертежными принадлежностями. Трое юношей работают. Остановимся несколько на них.

Первый — Петруша Виноградов. Плотный малый, способный на первый взгляд произвести впечатление толстяка. Однако, вглядевшись, нетрудно сообразить, что здесь мы имеем дело с исключительной широтой кости. Да, все в этом парне обильно. В нем много груди, много шеи, много росту. Повидимому, ему свойственны широкие быстрые движения. Однако работа, которой он сейчас занят, — работа чертежника — требует неподвижности и величайшей точности. Таким образом весь темперамент Виноградова сводится сейчас к произведению на бумаге тончайших волосоподобных черточек и дужек. Все же он работает короткими повелительными движениями, хватая то рейсфедер, то циркуль, то линейку. Иногда он вдруг откидывается на спинку стула (спинка трещит под прессом мощной спины), как бы озаренный счастливой технической идеей и для того, чтобы ее продумать. Поразмыслив немного (полуопустив веки над выпуклыми глазами), он приходит к решению и быстро осуществляет его. Он спешит. Рук нехватает. В каждой — букет блестящих тоненьких инструментов. Идет в дело рот. Во рту зажата линейка. Это, однако, нимало не препятствует Виноградову мурлыкать песенку. Он всегда мурлычет что-нибудь — один из выходов

переполняющей его энергии. Поработавши, вскакивает и ходит по комнате, размышляя, мурлыча. Звук его шагов громок. Один из юношей недовольно озирается. Виноградов останавливается в глубине комнаты подле своей кровати.

Остановимся и мы. Пожалуй нет ничего более характерного для человека, чем его ложе. Покажи мне, где ты спишь, и я скажу тебе, кто ты.

Тощее ложе, содержимое, однако, в большой чистоте. На стене много портретов: Эдисон, Фарадей, Сталин, Ленин, Казанцев, Фультон, Исаак Ньютон, Маяковский, Байрон, Свердлов. Висит изображение фордовского автомобиля, далее автомобиля в разрезе, автомобильного мотора, чертежи отдельных авточастей. На веревочке, протянутой над кроватью, висят листки — на некоторых выписаны столбцы английских слов с параллельным русским обозначением, на других—математические формулы. На стене во всю длину кровати лозунг: «На практике должен человек показать истинность своего мышления». Над изголовьем — черная тарелка радиоприемника. Виноградов включает приемник. Из тарелки вырывается оглушительный музыкальный каданс. Один из юношей, Сеня Кауфман, гневно смотрит на Виноградова и говорит: «Свинья!» Виноградов виновато выключает приемник.

Сеня Кауфман — очкаст, большенос, бледен, рассеян. Из числа людей, которые вешают шапку мимо крючка и тычут перо мимо чернил. Работа его сопровождается множеством мелких и неидущих к делу движений — почесываний, пощелкиваний, шарканий, хмыканий, морщений, подмигиваний, надуваний щек и т. д. Работа его как бы обсыпана этими движениями. Кинув взгляд на его кровать, мы видим, что она незастлана, взъерошена. На кровати лежат скрипка и ноты. На стене — Моцарт, Бетховен, Вагнер, Чайковский.

Третий юноша — Котя Охотников. Круглолицый, льняноволосый, безмятежный. Курносый ангел. Работает бесстрастно, со спокойствием первого ученика. Единственное, что позволяет он себе, — это временами вынуть из кармана горсть подсолнухов и грызть их, не прерывая впрочем работы, — черта, еще более сообщающая ему детскость. На стене над кроватью — боксерские перчатки, две скрещенные рапиры и ватная грудь фехтовальщика. В углу за изголовьем — лыжи.

Однако видны уже первые признаки усталости. Сеничка Кауфман то и дело уставляется в потолок и задумывается о вещах, явно посторонних, тихо улыбаясь и выражая лицом своим какую-то нежную удовлетворенность. Внезапно Виноградов вспугивает его громовым окриком:

— Сенька, отвлекаешься, отвлекаешься!

КАУФМАН. — Не мешай. Я думаю.

ВИНОГРАДОВ. — Но мысли у тебя явно не математические.

Кауфман сердито углубляется в работу. Но Петруша Виноградов, видимо, не доверяет этому усердию. Не подавая виду, он продолжает исподлобья следить за Сеничкой, дьявольски наблюдательный толстяк! Потом неслышно встает и описывает хищную кривую вокруг Сени. Кидается и своей толстой лапой пытается выграбастать что-то из сениных бумаг. Происходит потасовка. Наконец, Виноградов победно потрясает в воздухе фотографической карточкой.

— Вот она, — кричит он, — твоя математика!

И рассматривает карточку, на которой изображена девушка, бормоча:

— Недурная формула...

Подымается Котя Охотников и говорит своим тоном лирической невозмутимости:

— Ребята, я довожу до вашего сведения, что если вы будете продолжать себя вести, как свиньи, я выйду из вашей бригады.

Все утихомиривается. Снова работают. Однако подозрительность Виноградова неистощима. На этот раз она обращена на ангелоподобного Котика Охотникова. Незаметно для Охотникова Виноградов заглядывает к нему в бумаги. Изумляется и сразу напускает на лицо преувеличенно уважительное выражение. Оказывается, что Котя со свойственной ему тщательностью тонкими бисерными линиями и не без таланта вычерчивает конские морды, каких-то человечков, домики, кораблики, свои факсимиле и т. п. Потом подымает глаза и встречает почтительный и лукавый взгляд Вино-

градова. Оба молчат с секунду, потом разражаются хохотом.

— Вот что, — громоподобно говорит Виноградов и опускает оба кулака на стол, — совершенно ясно. Мы все устали. На сегодня довольно. Предлагаю сделать антракт, во время которого Сенька расскажет нам историю своей любви.

И, распространив свои лапы на стол, Виноградов смешивает бумаги.

— Убирайтесь!— кричит Сеня. — Я рассматриваю ваше поведение, как прогул. Я буду работать.

И он утыкается носом в работу.

— Лицемер, — говорит Виноградов, вставая.

— Ханжа, — говорит Охотников, вставая.

— Иезуит, — говорит Виноградов, отходя к окну.

— Саботажник, — говорит Охотников, отходя к окну.

А за окном снова лирическое, нежное, вечереющее негородское небо. Крик петуха. Лай собаки. Тишина.

ВИНОГРАДОВ. — Давай играть в бороды.

ОХОТНИКОВ. — В бороды?

ВИНОГРАДОВ. — Ну да, в бороды. Кто первый увидит бороду. Азартная игра. Последний крик моды. Ставка гривенник.

ОХОТНИКОВ (вытягивая руку). — Борода!

И действительно, вдалеке на улице показывается медленно идущий бородач-крестьянин.

Виноградов, неодобрительно качнув головой, кладет гривенник.

ОХОТНИКОВ. — Борода!

Снова явление бородача.

ВИНОГРАДОВ (досадливо). — Тебе везет! (Швыряет гривенник.)

Сеня Кауфман, подкравшись сзади, толкает Котю под руку и указывает за окно.

Котя, повинуясь, но неуверенно:

— Борода!

На этот раз женщина. Она стара.

ВИНОГРАДОВ. — Начинаешь мошенничать? Баб подсовываешь?

КАУФМАН (азартно). — Не было уговору, чтоб только мужчин называть!

ВИНОГРАДОВ. — Здравствуйте! А ты здесь при чем? Ты же работяга. Ты же принципиально не признаешь отдыха! И потом, товарищи, у нее нет ни капли бороды.

КАУФМАН. — Ну, это извини. Это нечестно. Тетя, а, тетя!

Старуха подходит к окну.

— Что, сыночек?

Немое, почти научное созерцание старухиного подбородка, действительно явственно поросшего пучками хоть и редких, но длинных волос.

ВИНОГРАДОВ (неуверенно). — Н-да, что-то такое пробивается...

КАУФМАН (торжествуя). — Факт налицо. Гони монету.

ОХОТНИКОВ (мелодически). — Мамаша, часто бреетесь?

СТАРУХА (рассвирепев). — Ироды проклятые! Чтоб вам ни дна, ни покрышки! Безбожники мерзкие! Разрази вас гром небесный!

Потрясает кулаками, потом крестится, поднявши глаза к небу. Вдруг большая крестообразная тень упадает на нее. Раздается мощное гуденье. В небе пролетает аэроплан. Старушка плюет и уходит. Юноши смеются.

— Борода! — снова кричит Охотников.

На велосипеде лихо подкатывает к окну бородатый почтарь, кладет на окно «Известия» и уезжает.

— Выиграл,— говорит Котя и протягивает руку.

ВИНОГРАДОВ (держа в руках «Известия», медлительно). — Нет, я выиграл...

Он разворачивает газету, и все читают:

Результаты конкурса на приспособление для механического откидывания задней и боковых стенок автомобильного кузова.

I премия — осталась без присуждения.

II премия — проекту под девизом: «На практике должен человек показать истинность своего мышления».

Все оборачиваются и читают над кроватью Виноградова девиз.

Сеня Кауфман порывисто протягивает Виноградову руку.

— Поздравляю тебя, Петя! Это здорово. Я вот тоже посылал на конкурс, но...

Протягивает руку и Котя Охотников. Он снисходительно улыбается.

— Рад за тебя. Хотя задача конкурса легкая. Совсем чепуховая. Я даже не стал посылать. Детская игра.

ВИНОГРАДОВ. — Спасибо, ребята! Вероятно, придется поехать в Москву. Все-таки такие вещи не каждый день случаются. Но я вас там не забуду, ребята. Можете рассчитывать на меня. Чего-нибудь для вас сделаю.

В окне появляется девушка.

Петруша пристально смотрит на нее. Потом (обращаясь к Сене):

— Сеничка, пришла твоя формула!

СЕНЯ КАУФМАН,— Ах, Валя, ты...

И подходит к окну с лицом, влюбленным до растерянности.

ВАЛЯ.— Я пришла не к нему, а к вам всем...

Котя Охотников незаметно для других вытаскивает из-под кровати корзину, вынимает оттуда папку, извлекает из нее чертежи, смотрит некоторое время на них, потом озлобленно рвет их. Клочки кидает в угол.

ВАЛЯ.— Ребята я принесла вам из бюро постановление. Вас посылают в Москву учиться...

ВИНОГРАДОВ.— Меня посылают в Москву учиться!

ВАЛЯ.— Не тебя одного, а вас всех троих...

Котя услышал это в своем углу. Он поднимает клочки разорванных чертежей и пытается их составить. Потом бережно собирает их, сует в папку и папку в корзинку.

ВИНОГРАДОВ (обращаясь к Кауфману, который стоит задумавшись).— Ты слышишь, меланхолик, мы едем в Москву!

КАУФМАН (сухо).— Да, я слышу.

ВИНОГРАДОВ.— Ребята, я предлагаю по случаю нашего отъезда устроить маленькую вечеринку. Проводы. Я пойду принесу шамовку. Котик созовет ребят. А Сеня приготовит здесь все, что нужно.

Виноградов берет корзину. Останавливается. — А Валя, — говорит он,— поможет... кому-нибудь из нас.

Все смотрят на Валю.

— Ну, Валюта,— говорит Виноградов,— какого рода деятельность привлекает тебя: хозяйство (указывает на себя), дипломатия (указывает на Котю) или искусство (указывает на Сеню)? Выбирай!

Молчание.

Мельчайшие звуки, производимые Сеней: притоптывание, пощелкивание.

— Кому я могу помочь? — говорит Валя. — Котик управится без меня.

Охотников, пожав плечами, уходит.

— Сеничке, — продолжает Валя, — я только помешаю.

Пощелкивание, притоптывание.

— А вот Петя без меня накупит всякой дряни. Идем, Петя!

— Итак, — торжествующе кричит Виноградов, — первое место опять осталось за мной!

И он уходит, громыхающий, фальстафообразный, волоча девушку одной рукой и корзину другой.

Сеня подходит к окну и грустно вынимает посуду и скатерть. Меланхолически убирает стол...

...Сладко поет скрипка...

Полузакрыв глаза и склонив голову, Сеня водит смычком. Лицо его от страсти стало некрасивым.

Вокруг стола с едой и напитками молодежь...

Здесь Котя, Петруша, Валя и другие. Все слушают Сеню. Но вот он кончил. Молчание. Аплодисменты.

ВИНОГРАДОВ. — Молодец Сенька! Тебе не машины строить, а на скрипке играть.

КАУФМАН. — Меня хватит и на то и на другое.

ОДИН ИЗ ЮНОШЕЙ. — А теперь, Сеня, что-нибудь свое,

Сеня машет рукой.

ОДНА ИЗ ДЕВУШЕК. — Сеничка, не ломайся!

Сеня укладывает скрипку.

ВАЛЯ. — Сеня, ну, пожалуйста, свое.

Сеня берет скрипку и говорит в своей мрачной манере:

— Тему!

ОДИН ИЗ ЮНОШЕЙ. — Соцсоревнование и ударничество!

ОДНА ИЗ ДЕВУШЕК. — Любовь!

ВАЛЯ. — Молодость!

Сеня взмахивает смычком:

— Я сыграю на все эти темы.

Начинает играть. Он играет тему соцсоревнования и ударничества, Потом он играет тему любви. Кто-то выключает свет, и в темноте поет скрипка. Это

длится минуту. Потом он играет тему математики. Виноградов шепчется о чем-то с Валей. Сеня резко меняет музыку. Она становится безудержно веселой, приобретает черты джаза. Она стучит, она мяучит. Все постепенно примыкают — аккомпанируют на стаканах, бутылках. Резким движением смычка Сеня прекращает музыку.

ОДНА ИЗ ДЕВУШЕК. — Ребята! Конкурс талантов продолжается. Просим Котю.

Аплодисменты. Крики:

— Котю! Охотникова!

Котя выходит.

Жонглирует.

Ходит на руках.

Смех. «Браво». Аплодисменты.

Девушка, играющая роль конферансье:

— Следующий! Прошу!

СЕНЯ (Виноградову). — Петр, валяй, изобрази чего-нибудь.

ВИНОГРАДОВ (зло). — Не имею талантов.

СЕНЯ. — То, что ты мне вчера читал.

ВИНОГРАДОВ. — Сенька, получишь в морду.

ДЕВУШКА. — А что он умеет?

ВИНОГРАДОВ. — Умею плевать в потолок. Показать?

ДЕВУШКА. — Грубо!

КОТЯ. — Под маской грубой внешности в нем скрыта нежная душа поэта. Ребята, Петр Виноградов пишет стихи.

Аплодисменты. Крики.

ВИНОГРАДОВ (смущенно). — Хорошо, я прочту...

Неловко выходит.

Напряженный интерес.

Кой у кого насмешливые улыбки.

ВИНОГРАДОВ (искаженно улыбаясь, мучительно тихим голосом). — Стихом я, правда, не очень-то владею...

ГОЛОС. — Чувствуется...

...— И славы Пушкина, ребята, не ищу...

ГОЛОС. — И не найдешь...

...— Но я имею большую техническую идею

И я ее для общей пользы воплощу...

ГОЛОС. — Только, пожалуйста, не в стихах...

...— Нас угнетали буржуи и банкиры...

ГОЛОС. — Это факт бесспорный....

...— Мы свергли их и сами стали хозяева...

ГОЛОС. — Тоже исторически верно...

...— И строим свою страну, самую прекрасную в мире.

Да, жизнь в СССР чертовски хороша!

ГОЛОС. — Чувства благородные, да рифмы плохие.

ПЕТЯ. — У меня еще дальше есть...

ГОЛОС. — Да уж и так все понятно.

ГОЛОС. — Да, это уж такой не-Пушкин...

Валя вдруг прыскает.

Виноградов, гневно посмотрев на нее, машет рукой и садится на свое место.

Девушка-конферансье вытягивает за руку Валю:

— Тише! Вниманье!

Валя поет.

Сеня, не отрываясь, смотрит на нее.

Виноградов еще не оправился от своего поражения. Он затыкает одно ухо. Звук валиного голоса доходит до него заглушенным. Он затыкает оба уха: глухота — он воспринимает все, как в немом кино: шевелящиеся и беззвучные валины губы. Он открывает уши и мир звуков врывается в них. Игра ему нравится. Он попеременно то закрывает, то открывает уши, забавляясь сменяющими друг друга состояниями глухоты и слышимости.

Валя поет и вдруг замечает эти странные манипуляции Пети над ушами. Она хмурится. Петя видит, что она хмурится, и теперь уже демонстративно зажимает уши.

Эта никем незамечаемая дуэль кончается тем, что Валя внезапно обрывает пение и в слезах выходит из комнаты в темный сад.

Восклицания. Шум.

— Валя, что с тобой?

— Почему ты не поешь? Не будь свиньей.

— Что за капризы?

— Ну Валя, Валюточка!

Но Вали нет.

Сеня беспокойно ерзает на стуле, потом встает и выходит в сад.

Виноградов пришел в прекрасное расположение духа. Он вернул свою обычную самоуверенность, жовиальность, ясный взгляд на вещи.

Он говорит соседке:

— Стихи я пишу плохие. Ну и чорт с ними. Я Пушкин в технике.

Подымается один из юношей. Стучит вилкой о стакан, произносит тост:

— Ребята! Завтра утром, то есть (справляется с часами) через семь часов трое из наших ребят уезжают в Москву: Петя Виноградов, Котя Охотников и Сеня Кауфман...

... Сеня Кауфман в это время бродит по темному саду, ища Валю...

—... Наша комсомольская ячейка получила три путевки. Почему ее выбор остановился на этих трех парнях? Правильный выбор! Сотни молодых людей ежедневно прибывают в Москву. Страна посылает их со всех концов учиться. Одни становятся инженерами, другие учеными, третьи артистами. Уверен, что наши трое ребят окажутся не на последнем месте. Петя Виноградов имеет в технике выдающиеся способности, все это знают...

... Петя самодовольно оглядывает окружающих...

... — Котя Охотников тоже парень острый и вдумчивый...

... Котя машет рукой...

... — Сеня Кауфман превосходит всех своей усидчивостью. Этот парень сидит за столом, как прикованный...

... Сеня бродит по темному саду, ища Валю. Иногда он зажигает карманный фонарик. Узкий электрический луч рыщет в темной листве...

... Петя Виноградов встает из-за стола. Прекрасное настроение его не покидает. Мурлыча, похлопывая встречных по плечу, целуя девушек, он бродит по комнате и выходит в сад. Сад темен.

Петя медленно идет по саду, заложив руки в карманы, преисполненный приятных чувств...

... Где-то по другой аллее бродит Сеня, томимый тоской и беспокойством...

... Петя останавливается под деревом. Место это — счастливое сочетание прекрасного дерева, прекрасного куска неба, прекрасной группы звезд. Ощущение красоты этого места заполняет Петю. Он шепчет строчку из своего плохого, освистанного стихотворения:

— Да, жизнь в СССР чертовски хороша...

Странные звуки в это время доходят до него. Он прислушивается. Не то всхлипывания, не то плач. Он раздвигает руками кусты. Скамейка. Кто-то сидит и плачет.

Петя изумлен.

— Валя, ты?

Молчанье.

— Валя, почему ты ревешь?

— Не твое дело. Я не реву (плачет).

— А, понимаю! Оскорбленное самолюбие. А если я не мог слышать твоего визжания? Ты привыкла, чтоб перед тобой преклонялись. Товарищ, побольше самокритики!

— Ты врешь. Я прекрасно пою! Я знаю: я прекрасно пою. Это ты привык, чтоб перед тобой преклонялись.

— Да, стихи у меня паршивые. Но я поэт в технике.

Рыданья.

ВИНОГРАДОВ (беспокойно). — Ну чего ты ревешь? Перестань.

ВАЛЯ. — Я не плачу.

И действительно она совершенно спокойна.

ВАЛЯ. — Иди. Я хочу остаться одна.

ВИНОГРАДОВ (смущенно). — Ты вовсе не так уж плохо пела.

ВАЛЯ. — Петя Виноградов, ты слышал? Я хочу посидеть одна. Понятно?

ВИНОГРАДОВ. — Я просто обиделся на тебя. Ты смеялась надо мной, когда я читал стихи.

ВАЛЯ (в внезапном порыве). — ..., прости меня!

ВИНОГРАДОВ. — Валичка, ты прости меня!

Валя плачет.

ВИНОГРАДОВ. — Валя, милая Валичка! (Вытирает ей слезы, а Валя плачет все горше.) Вот волосинка выпала из твоих бровей. Видишь, я ее целую.

ВАЛЯ. — Ты уезжаешь завтра.

Они целуются.

ВАЛЯ. — Ты меня давно любишь?

ВИНОГРАДОВ. — Я теперь вижу, что всегда. А ты?

ВАЛЯ. — Всегда! Всегда! Я знала.

ВИНОГРАДОВ. — Валя, ты приедешь в Москву?

ВАЛЯ. — Приеду.

ВИНОГРАДОВ. — Я все приготовлю. Мы будем жить вместе...

... Сеня, незамечаемый ими, приближается. Он видит сначала одну Валю. Он радостно спешит и вдруг замечает Петю и то, как они целуются. Он останавливается. Страданье изображается на его лице. Он медленно идет прочь...

... В комнате кто-то из девушек держит речь; говорит воспламененно:

—... Комсомольцы — это молодость страны! Это бодрость. Это радость!..

Сеня стоит в дверях и с кислым лицом слушает...

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Шеренга таксомоторов стоит у вокзала на стоянке.

Заглянем в шоферскую кабинку крайнего такси.

Молодой водитель читает. Книга лежит перед ним на баранке руля. У окошка кабины возникает лицо. Это Петя Виноградов. Сзади видны Котя и Сеня.

Не без робости взирает Петя на шофера, покуда незамечающего пассажиров.

Сеня и Котя подталкивают Петю.

СЕНЯ. — Ну скажи, а то, гляди, нас опередят.

И кивком головы указывает на развивающуюся с вокзала толпу пассажиров.

КОТЯ. — Товарищ водитель, не будете ли вы так любезны отвезти нас?

Шофер отрывается от книги.

ШОФЕР. — Садитесь.

Ребята, радостно возбужденные, влезают в машину со своими рюкзаками за спиной. У Сени кроме того подмышкой футляр со скрипкой.

ШОФЕР (он солиден). — Куда везти-то?

ВСЕ (разом). — На завод АМО имени Сталина!

Машина пошла. Сеня озирается по сторонам. Он ловит глазами мелькающие куски высоченных домов, бег машин, течение людских толп. Котя гипнотически уставился на счетчик, на каждое выпрыгивание цифр он реагирует вздрагиванием. Петю заинтересовала шофера книга, сейчас она лежит подле шофера на сиденьи. Петя подталкивает друзей, и все читают: «Курс сопротивления материалов».

ПЕТЯ (дружелюбно). — Занимаетесь?

ШОФЕР (оборачиваясь и широко улыбаясь). — Да.

При этом Петя замечает на отвороте шоферова пиджака кимовский значок.

ПЕТЯ. — Комсомолец?

Шофер утвердительно кивает.

ПЕТЯ. — Мы тоже.

Сеня прильнул к окну и наблюдает Москву, все присоединяются к нему. Петя экспансивно восхищается. Он поражен, увидев огромную досчатую башню Метростроя. Все поражены.

— Что это?

ШОФЕР (пренебрежительно). — Метро... Это что.. Их сколько угодно по всему городу. Навидаетесь. Вот я вам покажу настоящую московскую достопримечательность. Редкость.

И, вытянув руку, он указывает на извозчика. Кляча. На козлах старик. Медленно трусит по мостовой. Его обтекают форды, линкольны, фиаты.

ШОФЕР. — Триста штук их осталось в Москве. Было тридцать тысяч.

Летит Москва вдоль окон таксм. Дома — небоскребы. Широкие площади. Течет народ. Вдруг неприятно затрясло машину.

ШОФЕР. — Булыжник. Он кое-где еще остался в Москве.

И снова плавно летит машина по асфальту и граниту столицы.

И снова высокие, светлые дома, потоки авто, памятники, машины, заливающие улицы асфальтом, витрины, бульвары, универмаги.

— Смотри! — кричит Петя.

— В чем дело?

Перегнувшись через борт, ребята смотрят на пятиэтажное серое здание, украшенное по фронтону золотыми буквами «ЦК ВКП(б)». Долго смотрят, покуда оно не скрывается из виду.

На одном из перекрестков, где такси остановился, ожидая сигнала светофора, Сеня вдруг выскакивает из машины и бежит на тротуар. Недоумевающе переглянувшись, друзья выскакивают за ним. Где же Сеня? Озираясь, друзья замечают, наконец, его фигурку, уткнувшуюся носом в афишный столб.

— Ты обалдел, — говорит Котя, хватая Сеню за плечо, — ты забыл, что эта машинка все время прыгает.

— Тридцать пять театров, — восторженно и торжествующе говорит Сеня, поднимая лицо от сводной афиши московских театров, — тридцать пять театров в Москве!

Друзья отдирают его от афишного столбца и волокут обратно в такси, а он с сожалением кидает взгляды на заманчивые афиши концертов, вечеров, диспутов.

— Твоя любовь к искусству обойдется нам в лишних полтора рубля, — угрожающе бормочет Котя.

Такси въезжает в пределы Ленинской слободки. Пейзаж становится индустриальным. Вдали мелькает вытянутый корпус «Шарикоподшипника».

— Несколько лет назад, — говорит шофер, указывая на покосившуюся деревянную лачугу, — вот такой была вся Ленинская, тогда Симонова, слободка.

Они проезжают мимо заводов «Динамо», «Паростроя» и других. Наконец, фасад АМО.

Расплатившись и попрощавшись с шофером, друзья входят в бюро пропусков.

Мы видим их далее во дворе завода. Они идут присмиревшие, робкие, держась за руки.

По асфальтовому дну двора шныряют амовские грузовики, новенькие, только что выскочившие из цеха завода, похожие друг на друга, как близнецы. Они шныряют по всем направлениям, с ловкостью, удивительной в этих громоздких существах. Беспрерывно трубят клаксоны. Хор автомобильных гудков. Друзья шарахаются то и дело от пролетающих машин. Путь их по двору — сложная, зигзагообразная кривая. Иногда проплывают, играя никелированными частями, могучие пузатые автобусы. И вдруг выкатывается, окончательно потрясая трех друзей, гигант троллейбус. Внезапно Петя Виноградов наклоняется к колесу одного автомобиля. Какая-то деталь колеса заинтересовывает его. Это происходит в одном из наиболее бойких мест двора. Однако, забыв о своих страхах, Петя, стоя на коленях, ощупывает ось, щелкает по ней, скребет ногтем, кажется, лижет ее.

КОТЯ. — Петя, раздавят! Идем...

Но Петя только отмахивается.

КОТЯ (панически озираясь). — Слышишь, идем...

ПЕТЯ. — Пойди ты к чорту! У меня идея...

Вынув карманную линейку, он что-то там в колесе вымеряет. Зажав между ногами свою корзину, что-то высчитывает в записной книжке.

В это время автомобиль трогается.

ПЕТЯ (кричит). — Подождите, подождите! Слышите? У меня идея!..

Он потрясает рукой, в которой часть механизма, вывинченная им. Бежит за машиной, вещи его рассыпаются. Котя и Сеня бегут за ним, подбирают вещи. Люди кругом останавливаются. Автомобиль набирает скорость, и вдруг колесо кренится, автомобиль начинает вихлять. Шофер выскакивает.

Люди сбегаются к Пете.

— Это он, — кричат, — это вот этот хулиган! Он отвинтил гайку! Вот она у него в руке!

— Да, — кричит Петя, — это я!

Шофер разъяренный подбегает.

— Сволочь, — кричит он, — хулиганская морда!

И замахивается на Петю.

Но Котя хватает его за руку.

— Их тут целая шайка, — кричат вокруг, — вот этот со скрипкой тоже! Милиционер!

Петю, Котю и Сеню хватают. Крики. Свистки. Прибегает милиционер.

— Пустите меня, — кричит Петя, вырываясь, — вы не понимаете! (Потрясая гайкой.) Это надо рационализировать!

— Вот в отделении тебя рационализируют! Тащи их!

В толпу входит мужчина, плотный, с черными усами. Увидевши его, приподнимают кепки и уступают ему дорогу.

— В чем тут у вас дело, ребята? — негромко говорит он.

— Воров поймали, товарищ директор. Части свинчивают.

Директор хмурится:

— Кто такие? Наши?

ПЕТЯ (решительно). — Вы директор?

ДИРЕКТОР. — Да.

ПЕТЯ (к окружающим). — Он действительно директор?

— Ну а кто же?..

ПЕТЯ (так же решительно). — Очень хорошо.

И, вытянув руку со свинченным бруском:

— Эта штука делается нецелесообразно. Я это заметил с первого взгляда. Когда я вывинтил ее, я убедился в этом. Диаметр ее нужно уменьшить на 0,7

миллиметра. Продольную ось, примерно, на 1,5 милиметра. Ясно? Кроме того, она у вас выплавляется, да?

ДИРЕКТОР. — Да.

ПЕТЯ. — На смежном заводе?

ДИРЕКТОР. — Да.

ПЕТЯ. — Напрасно: вы ее можете вытачивать на собственных станках. При ежедневном выпуске восьмидесяти машин вы сможете иметь экономию приблизительно в... вот я тут начал подсчитывать — они мне помешали.

Директор оглядывает трех друзей. Они стоят перед ним со своим барахлом на руках, обвешанные и обмотанные полотенцами, проводами радиоприемника.

ДИРЕКТОР. — Кто вы такие?

КОТЯ (корректно, что составляет странный контраст с его эксцентричной внешностью). — Мы прибыли только-что с путевками на завод в учебный комбинат.

ДИРЕКТОР. — Комсомольцы?

КОТЯ. — Да.

ДИРЕКТОР. — В секторе кадров были? В ячейке были?

КОТЯ. — Шли туда, вот по пути задержались...

ДИРЕКТОР. — Вы избрали сложный путь.

ПЕТЯ. — Товарищ, Эдисон попал в тюрьму за то, что когда он изобретал телеграф, он без разрешения пользовался для опытов казенным имуществом.

ДИРЕКТОР. — Я предпочел бы, чтобы вы подражали Эдисону, начиная с того момента, когда он вышел из тюрьмы. (Обращаясь к окружающим.) Ребята, эти молодые товарищи, конечно, не имели злого умысла. Но по своей неопытности они не знали, что первая заповедь для советского рабочего — железная производственная дисциплина. Будем надеяться, что в нашей обстановке из них выработаются хорошие рабочие и настоящие ударники. (Обращаясь к одному из своих спутников.) Ваничка, отведи товарищей во все нужные инстанции и устрой им все, что нужно, там общежитие и так далее. (Обращаясь к Пете). Ваше предложение будет рассмотрено в бюро рационализации. В случае его целесообразности вы получите премию. За то, что вы свинтили часть с машины, находящейся в ходу, вы будете оштрафованы. До свиданья.

И директор удаляется.

ПЕТЯ (смотря ему вслед). — Он мне нравится.

СЕНЯ. — Он мне очень нравится...

... Вечер. Коридор общежития, высокий светлый, в углу висит телефон. Комендант общежития и трое друзей идут по коридору. Они устали, эти три мальчика. Комендант отворяет одну из дверей.

— Вот ваша комната, товарищи, — говорит он и передает Коте ключ.— В добрый час.

— Спасибо, товарищ комендант, — отвечают они.

Комната велика. Из большого венецианского окна — просторный вид. На подоконнике цветы. Три кровати, застеленные, чистые. Три столика, три шкафа.

Ребята сваливают вещи на пол. Сеня Кауфман ложится на кровать.

— Неряха, — говорит Петя, — ты уже начал разводить родимую грязь.

Котя устало потягивается.

День, полный впечатлений, утомил ребят.

Один Петя держится неутомимо. Мурлычет по обыкновению. Он развязывает рюкзак и извлекает оттуда зубную щетку, порошок, мыло, полотенце и лозунг, висевший у него дома над кроватью. С деловитым видом он примеряет лозунг над своей новой кроватью.

КОТЯ. — Нет, как хотите, но свой первый вечер в Москве я не могу оставаться дома.

Он распахивает окно. Шум великого города врывается в комнату.

— Москва меня зовет! — говорит Котя. — Я иду в ночь.

И учтиво, как всегда, поклонившись, он уходит.

Петя прилаживает лозунг при помощи гвоздей и молотка, которые он извлек из рюкзака.

— Вот так, как ты обращаешься с машинами, — говорит Сеня, — ты обращаешься и с людьми.

— Как? — говорит Петя.

Он натягивает над кроватью веревку, навешивает на нее листы бумаги со столбцами английских слов.

— Как дикарь, — говорит Сеня, — Ты им делаешь больно.

— На кого ты намекаешь, старик?

Петя вынимает валину фотографию и ставит ее на стол...

... Котя в это время шагает по улице. Он доходит до большого полукруглого здания. «Водный бассейн» — написано на нем. Котя входит туда...

...— Ты никогда не мечтаешь, — говорит Сеня. — Это плохо. Все великие дела делали мечтатели.

— Да я, не мечтаю, — говорит Петя, — но я сделаю великие дела.

Он прибивает над кроватью портреты Ленина, Сталина, Фарадея, Эдисона, Фультона, Маяковского, Байрона.

— Нет, — говорит Сеня, указывая на портреты, — у них всех было сердце. У тебя нет сердца.

— Да, — говорит Петя, хлопоча над портретами, — у меня нет сердца. Но я сделаю великие дела.

Он вынимает из кармана брусок, свинченный им с машины, и кладет его на стол, рядом с портретом Вали.

Он оглядывает свой угол, любуясь делом своих рук.

Сеня замечает портрет Вали. Он быстро встает, надевает кепку и выходит.

— Куда ты? — говорит Петя.

Из коридора доносится звук сениных шагов...

... Петя тихо смеется.

Потом он подходит к окну.

Великий город простирается под ним.

Он видит его огни.

Он садится на подоконник.

Он закрывает глаза и слушает городской прибой.

О чем мечтает молодой человек СССР в первую ночь своей жизни в Москве?..

... Сеня меж тем бродит по улице.

Он подходит к большому, ярко освещенному зданию театрального типа.

На нем афиша: «Дворец культуры Ленинского района. Малый театральный зал. Сегодня концерт симфонического оркестра. В программе Вагнер».

Сеня входит во дворец. Звуки скрипки несутся ему навстречу.

... А Котя тем временем уже плавает в бассейне АМО. На кафельных берегах его десятки юношей и девушек в купальных костюмах...

Котя подплывает к барьеру. Хочет вылезть, рука скользит, он не может вылезть.

Он видит руку, протянутую ему для помощи. Он хватает эту руку и вылезает на сушу.

Рука оказывается девичьей. Девушка смотрит на него и смеется. Ординарная девушка, каких тысячи в Москве. У нее милое лицо.

— Спасибо, — говорит Котя. — Какая сила, однако!

— Вы напрасно здесь вылезали, — говорит девушка. — Там удобней.

— Я здесь в первый раз, — говорит Котя.

— Вы не амовец?

— С сегодняшнего дня амовец. А вы?

— Мой отец амовский рабочий. А я студентка Архитектурного института.

Они идут рядом по кафельным берегам бассейна, болтая и смеясь...

... Сеня сидит в зале. Оркестр играет. Зал полон. На креслах поблескивают дощечки: «Кресло ударника завода АМО». Полузакрыв глаза, Сеня слушает...

... А Петя сидит на подоконнике. Он слушает Москву. Москва звучит. В этом однообразном и, казалось бы, неясном гуле, если прислушаться, можно различить множество отдельных звуков. Картина города складывается в ушах Пети. Вот трамвай исполняет свою металлическую партию. Вот звучат далекие свистки паровозов, зовя к путешествию. Автомобили, пролетая, исполняют ариетки на клаксонах. Шумит листва. И чистый женский голос запевает песню. Петя улыбается и затыкает уши. Потом открывает. Он затевает свою старую игру, награждая себя временной глухотой.

Потом он подходит к столу и берет портрет Вали. Смотрит на него. Садится и пишет на листе бумаги.

«Моя дорогая Валенька! Только прибыл в Москву и сейчас, как обещал, пишу тебе подробное письмо»...

Он кидает взгляд на брусок, лежащий тут же рядом. После некоторых колебаний он берет его в руку и внимательно осматривает. Снова хватается за перо и начинает быстро покрывать бумагу чертежами и выкладками. Он роется в справочниках, в таблицах. Снова чертит и считает. Письмо забыто. Он подходит к окну, долго смотрит на Москву и, оглянувшись, словно для того, чтобы убедиться, один ли он, громко читает в ночь свое знаменитое освистанное стихотворение:

«— Стихом я, правда, не очень-то владею» и т. д...

... Котя и девушка из бассейна идут по улице. Одна из новых улиц Ленинской слободы — широкая, гладкая, утенен-

ная деревами. Листва дрожит под светом электрических фонарей, блестит асфальт мостовой. Горят широкие квадраты новых домов рабочего поселка. То тут, то там из распахнутых окон доносятся звуки патефонов и рояля. Скользят машины.

— Вот в этом доме мы живем, вы видите, Тоня? — говорит Котя. — Вон наше окно.

В окне, на которое указывает Котя, темнеет фигура.

— Там кто-то есть, — говорит Тоня.

— Это один из нас, Петька Виноградов, — пренебрежительно говорит Котя.

— Вы его не любите?

— Совершенно равнодушен. Он ничего парень, только воображает о себе чересчур много.

Доносится петин голос:

— И строим свою страну, самую лучшую в мире...

КОТЯ. — Слышите? Петька стихи читает. Он неудачный поэт.

ТОНЯ. — Ну прощайте, Котя.

КОТЯ. — Почему «прощайте»? Я иду с вами. Я вас провожу.

ТОНЯ. — Никаких провожаний. Терпеть не могу, когда меня провожают.

КОТЯ. — Какая вы суровая! А ведь я вас не боюсь. Доказать?

Он быстро обнимает и целует Тоню.

Голос Пети:

«И жизнь в СССР чертовски хороша...»

КОТЯ (кричит).—Правильно, Петька!

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Главный конвейер. Медлительно ползет рама.

По дороге ей предстоит обрасти всеми частями автомобиля, превратиться в мощную красивую амовскую машину.

Но пока ничто не напоминает в ней автомобиля — худая, металлическая скелетообразная рама, не вызывающая никаких ассоциаций.

Двое молодых рабочих в комбинезонах быстрыми слаженными движениями привинчивают к раме заднюю ось. Еще несколько шагов — и двое других юношей прилаживают к ней переднюю ось. Теперь уже на раме начинают просвечивать какие-то прообразы будущего автомобиля.

Между тем сзади надвигаются другие рамы, столь же голые и худые, и обе пары юношей поочередно накидываются на них и мгновенно наращивают на этих остовах задние и передние оси. Работа идет, молча, бесшумно, слышны только тихие металлические звяканья и потюкивания.

А первая рама с осями уже дошла до девушки с кистью и банкой краски в руках. Размеренными движениями она покрывает ее находу ровными черными слоями.

Две электрокошки, спустившись сверху, внезапно схватывают когтями раму и перевертывают ее со спины на живот. Сходство с автомобилем становится явственней.

Юноша, стоящий впереди с рулем в руках, всаживает этот руль в раму.

Рама вползает в крытую камеру, стоящую на ходу конвейера, и скрывается в ней.

Между тем по боковым и продольным ходам завода спешат отовсюду к конвейеру разные части автомобиля.

Одни ползут над головами по цепям вспомогательных конвейеров, болтаются под потолком очереди деталей.

Другие привозятся на электрокарах.

Отовсюду плывут, катятся, стремятся к конвейеру оси, рули, радиаторы, фары, моторы, кабины, кузова.

Рама тем временем — впрочем ее уже можно назвать машиной — медлительно проползает сквозь камеру, и юноша с пульверизатором в руке обдает ее краской.

Едва она выползла из камеры, как на нее накидываются рабочие и снабжают ее фарами и аккумуляторами. Впереди, на железном ходу конвейера, видны другие машины, находящиеся в разной стадии готовности. Смутно маячит впереди фигура Пети Виноградова, находящегося на одном из пунктов конвейера.

В руках у него колесо...

... Мчится по двору грузовик, везущий гору колес.

На вершине горы, мягко покачиваясь на пневматиках, восседает Котя. На

ходу он одевается: брюки, рубашка, блуза...

... Медленно ползет наша машина. На нее надевают крылья, на нее надевают радиатор. Она приближается к тому пункту, где ее ждет Петя с колесом в руке...

... Машина с колесами въезжает в помещение главного конвейера. Котя спрыгивает. Другой рабочий сбрасывает с грузовика колеса. Они катятся, гигантские бублики, мягко подпрыгивая. Котя ловко подхватывает их и вталкивает в пазы верхнего конвейера, который переносит колеса от Коти к Пете. Они плывут в воздухе, качаясь, окружая Петю гигантским ожерельем. Петя посредством электрокошек схватывает колесо и подводит к машине, лежащей на конвейере. Там он высвобождает колесо и, действуя пневматической отверткой, привертывает колесо к машине.

— Эй, Петя! — кричит Котя.

Быстрый взгляд в сторону Коти.

— Тебе письмо!

Котя потрясает в воздухе письмом.

Это слышит и Сеня Кауфман. Он стоит на конвейере впереди Пети. В руках у него коробочка с кнопкой. От коробочки идет вверх резиновая трубка. Нажимая на кнопку, Сеня заставляет спускаться сверху кабину водителя. Вот она, повинуясь нажатию сенинога пальца, спустилась. Но слишком низко. Новым нажатием пальца Сеня заставляет ее подняться. Так, действуя кнопкой, он отрегулировывает высоту. Котя тем временем прикрепляет письмо к одному из звеньев верхнего конвейера. Так оно достигает до Пети, следуя в ряду колес. Петя тем временем навернул все колеса. У него есть минута времени. Он снимает письмо и разглядывает его. Это толстый пакет, густо оклеенный марками. Петя надрывает конверт и вынимает письмо, читает.

Сеня смотрит на Петю, читающего письмо. Это зрелище его волнует. Он бессознательно играет пальцами на кнопках. Кабина пляшет в воздухе.

— Вы долго еще будете заниматься гимнастикой пальцев? — слышит он голос сзади себя.

Оглядывается.

Молодой человек в комбинезоне иронически смотрит на него.

— Простите, — засуетившись, шепчет Сеня.

Спускает кабину и прилаживает ее.

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК. — Товарищ Виноградов, пойдите-ка со мной, есть разговор. (Обращаясь к одному из рабочих) Замените Виноградова.

Обтирая руки о передник, следует Петя за молодым человеком, сопровождаемый взглядом Сени.

Они следуют вдоль конвейера, мимо того места, где на машины надевают капот, потом фары, потом кузов, потом в кабину влезает шофер, и машины, одна за другой, издавши гудок, скатываются с конвейера в мир.

Молодой человек проходит в дверь с табличкой: «Начальник цеха». Петя проходит за ним...

... Резкий гудок. Рабочие высыпают во двор. Конец занятий. Сеня меланхолически ходит по двору, кидая взгляды на ворота цеха и ежась под мелким частым дождем. Оттуда, наконец, выбегает Петя. Он радостно возбужден.

— Сенька, — кричит он, — прекрасный день! Счастливый день! Две удачи!

И, схватив Сеню подруку, влечет его, говоря:

— Первое: меня назначили контролером. Слышишь? Мое предложение насчет оси колеса принято во внимание. Теперь я буду ваше начальство. Здорово, а? Быстро? Правда? Второе: Валька едет в Москву. Она прислала бумаги, просит их подать в Консерваторию. Я сейчас же ей напишу. Сенька, идем на почту!

СЕНЯ. — Нет, я иду домой.

ПЕТЯ. — Ну, иди, меланхолик.

Сеня идет.

ПЕТЯ. — Слушай, старик, а в кооператив ты не зайдешь по дороге? Слушай, купи там чего-нибудь вкусного — бутылочку вина, конфет. Сегодняшний день нужно отпраздновать. Вот тебе монета.

Он дает Сене свой кошелек и убегает...

...Почтовое отделение. Петя вбегает по серым ступеням бетонного здания. Вот он в операционном зале.

Ставши за пюпитром, он начинает писать письмо.

— Нет, письмо — это слишком долго!

Он хватает телеграфный бланк и начинает набрасывать депешу.

— Нет, телеграмма — это слишком коротко.

Он озирается.

Он видит окошко с надписью: «Междугородние переговоры».

Он подбегает к окошку и окунается в него:

— Товарищ, я хотел б говорить с городом Инзар...

— Ваша очередь первая. Трехминутный разговор — четыре рубля пятьдесят.

— Пожалуйста.

Петя лезет в карман, в другой, во все карманы. Он обескуражен.

— Ах, черти! Я ведь отдал Сеньке... Товарищ, а в кредит нельзя?

— Нельзя. Следующий!

А сзади уже накопилась очередь.

— Послушайте, товарищ! Это очень важно. (К заднему.) Слушайте, не лезьте! (К телефонной барышне.) Вот мой паспорт в залог. А? Вот профсоюзный билет! Вот книжка ударника!

В отчаянии он сует в окошко все свои документы.

Но голос барышни неумолимо возвещает:

— Следующий! Гражданин, вы мешаете.

Очередь сзади негодует.

Петя в растерянности отходит.

Секунда раздумья.

Потом он скидывает с себя плащ.

— Граждане, кто купит непромокаемый плащ? Новый, почти непоношенный...

Заинтересовываются: «Сколько просите?»

ПЕТЯ. — Четыре с полтиной!

Насмешливо переглядываясь, отворачиваются.

ПЕТЯ (в отчаянии). — Почти неношеный...

Гражданин артистического облика таинственным помаргиванием отзывает Петю в сторону. Щупает плащ, зачем-то пробует его на зуб и молча вручает Пете четыре с полтиной. И поспешно удаляется.

Петя вламывается сквозь очередь к телефонному окошку.

— Получите! Четыре с полтиной. Отстаньте, я здесь стоял...

Петя стоит в телефонной кабинке. Полумрак, блеск стекла, металла...

Он держит трубку. Он воображает ход телефонного кабеля через города, села, степи — к валиному уху, к Вале. Он слышит гуденье проводов над страной.

ГОЛОС ИЗ ТРУБКИ. — Говорите!

ПЕТЯ (вздохнув). — Валя! А, Валя! Ты меня слышишь? Это я, Петя. Слушай, Валюточка, у меня большая удача! Мое рационализаторское предложение принято. (Возвышая голос.) Я назначен контролером на конвейере. (Повышая голос.) Я обогнал Котьку и Сеньку. (Кричa.) Я делаю карьеру. (Страшно крича.) Я иду в гору!

ТИХИЙ ГОЛОС ИЗ ТРУБКИ. — А ты меня любишь?

ПЕТЯ (страшным криком). — Ну, конечно, что ты спрашиваешь — очень люблю!

ТИХИЙ ГОЛОС ИЗ ТРУБКИ. — Отчего ты так кричишь?

ПЕТЯ. — Плохо слышно. Слушай, Валя. Я получил твое письмо. Завтра как раз выходной, я пойду в Консерваторию и подам твои бумаги.

ТИХИЙ ГОЛОС ИЗ ТРУБКИ. — Я тебя очень люблю...

ПЕТЯ (громовым голосом). — Я тетебя страшно люблю...

ПРОЗАИЧЕСКИЙ ГОЛОС ИЗ ТРУБКИ. — Три минуты кончились.

ПЕТЯ (тихо). — Валя, мы не одни. Валя, ты слышишь? Валя! Валя!

Кидает трубку.

Выходит.

Проливной дождь.

Петя бодро поднимает воротник пиджака и крупными прыжками бежит сквозь ливень вдаль...

... Утро.

Комната трех юношей.

Они спят.

Солнце залезает в комнату.

Загорается лучом на скрипке у изголовья сениной кровати.

Освещает ракетку у кровати Коти.

Кидает блики на лозунг, украшающий петино ложе.

За окном разворачивается прекрасное утро и ослепительно лезет в комнату.

Из тарелки громкоговорителя внезапно вырываются звуки.

Передают утреннюю зарядку.

Сеня поднимает голову.

Он берет смычок и тычет им Котю в бок.

— Котька, тебя зовут кувыркаться...

Снова залезает с головой под одеяло.

Котя вскакивает.

Он в одних трусах.

Он выключает рупор и надевает наушники.

Он набирает воду в электрический чайник и соединяет его со штепселем.

То же самое проделывает он с маленькой электрической кастрюлькой и опускает туда два яйца.

Все это он проделывает, подчиняясь ритму, исходящему из наушников.

Он делает зарядковые движения.

Тихо посвистывает чайник.

Скинув наушники, Котя залезает в душевую кабинку.

Затем он бреется.

Покуда Котя все это проделывает, Петя, уже проснувшись, но все еще лежа, читает вслух, заучивая английские слова, высящиеся перед ним на веревочке. Он старательно шипит.

Сеня вздрагивает под одеялом на каждом соединении. «t» и «h»...

... Котя с ракеткой в руке сбегает по лестнице...

... Петя вылезает из-под одеяла.

Он приближает лицо к большому листу бумаги, висящему над кроватью. Лист разграфлен. Над ним надпись: «Расписание поступков и дел».

Петя читает графу: «9.10—9.25— Бокс»

Он смотрит на часы: 9. 10.

Он начинает с ожесточением лупить тренировочный мяч, свисающий на тросе с потолка.

Сеня вылезает из-под одеяла и долго с отвращением смотрит на Петю.

Потом говорит:

— Ты еще долго будешь боксировать с моими барабанными перепонками?..

... Друзья кончили завтракать. Они покидают общий стол и расходятся по своим углам.

Сеня располагает на столе ноты. Берет скрипку. Настраивает ее.

Петя садится у своего стола, заваленного металлическими частями. Выбирая то одну, то другую, он свинчивает и налаживает их.

Сеня играет. Тихо поплыла по комнате нежная меланхолическая песня скрипки.

Петя свинтил, наконец, довольно большой металлический предмет и удовлетворенно смотрит на него. Это клаксон.

Петя нажимает его. Вырывается сильный малоприятный звук. Сеня неодобрительно качнул головой, но продолжает играть.

Петя тоже неодобрительно качнул головой — звук его не удовлетворяет.

Он заменяет одну из частей клаксона и снова нажимает. На этот раз звук сильнее.

Петя извлекает ряд оглушительных звуков. Он то и дело меняет в клаксоне части. Он ищет, он экспериментирует. Иногда он чертит что-то на листе бумаги и снова трубит, трубит.

Сеня пробует играть, не обращая внимания на эти звуки. Однако они становятся столь оглушительными, что он опускает скрипку, говоря:

— Неужели ты не можешь прекратить этот трубеж?

ПЕТЯ. — К сожалению, не раньше, чем... (он смотрит в «Расписание поступков и дел», — графа «Рационализация клаксона — 10.45—11.15») через двадцать минут.

СЕНЯ. — Так ты, значит, трубишь по расписанию?

ПЕТЯ (продолжая работать). — Я все делаю по расписанию.

СЕНЯ. — И тебе это удается?

ПЕТЯ!. — Да, вчера, например, я выдержал целиком.

СЕНЯ. — Вчера? (Рассматривает вчерашний лист: «Расписания поступков и дел».)Английский язык... бокс... завтрак... завод... химия... героический поступок... А что такое героический поступок?

— Я поставил себе правилом совершать каждый день героический поступок.

— Зачем?

— Чтобы это вошло в привычку. Я хочу выработать для себя поведение великого человека. Я считаю, что в СССР все должны так поступать. Ах, Сеня! Нам по двадцать лет. К двадцати пяти годам мы должны стать великими людьми!

— Вовсе не обязательно. Ну какие ты, например, совершил героические поступки?

— Позавчера перевыполнил дневной план на производстве! Вчера продал пальто из-за любви к девушке!

— Ну, а сегодня? (Заглядывает в «Расписание поступков и дел»).

— Сегодня выходной день. Ну, Сенька, я еду в Консерваторию. Видишь (тычет в «Расписание») — «Отвезти валины бумаги...»

СЕНЯ (страшно взволновавшись). — Постой, Петя, ведь ты это делаешь потому, что любишь Валю?

ПЕТЯ. — Ну, да.

СЕНЯ (негодуя). — Значит, ты и любишь по расписанию?!

ПЕТЯ (твердо). — Во всем нужна система. В любви. В мужестве. В героизме. Ну, вот! Я из-за тебя опаздываю! Пошел вон!

СЕНЯ (кричит ему вслед). — Ты все врешь! Ты растяпа и лентяй! Или (вернувшись в комнату, — тихо)... или ты — страшный человек...

... Петя на улице. Он вскакивает в трамвай. Но скорость трамвая его, видимо, не удовлетворяет. Он охвачен нетерпением. Он видит — по шоссе мчится вереница амовских машин, обгоняя трамвай.

Он выскакивает из трамвая.

Он становится на краю шоссе и кричит, поднимая руку:

— В центр?

— В центр?

— В центр?

Одна из машин замедляет ход. Петя влезает в нее...

Он мчится, стоя в кузове...

... Автомобиль летит по городу.

Он прорезает Театральный проезд.

Один из рабочих, сидящих в кузове:

— Эй, парень, тебе куда?

ПЕТЯ: Мне в Консерваторию, где это?

— Это здесь, близко. Ты что, поешь, играешь?

Ребята въезжают на Театральную площадь. Широкое небо московских площадей над ними.

ПЕТЯ: — Нет. Но моя девушка поет. Вот я хочу ее определить туда.

— У тебя есть девушка?

— Да.

— Хорошая?

— Прекрасная. Замечательная. Лучшая девушка в мире.

Парни смеются.

Петя вынимает фотографию из кармана:

— Вот.

Парни внимательно рассматривают, трясясь на шатком полу грузовика.

Потом с видом знатоков:

— Да, подходящая...

— Первый сорт девушка...

— На большой...

ОДИН ИЗ ПАРНЕЙ (мечтательно). — Я бы тоже хотел иметь девушку.

ДРУГОЙ. — Слушай, товарищ, мы здесь сворачиваем. Ты слазь. Пойдешь, значит, прямо, дойдешь до улицы Герцена. Там твоя Консерватория.

Машина уходит.

Петя, озираясь, бредет по улице.

Шумен Охотный ряд в этот час.

Густо течет Москва трамваями, автомобилями, людскими потоками.

— Товарищ, где улица Герцена?

Люди бегут, не останавливаясь.

Петя пытается прочесть название улицы. Он близорук. Он щурит глаза.

Множество дел совершается одновременно на улице.

Вожатый выстраивает пионеров, звенят фанфары.

Шофер накачивает помпой камеру.

Маляр, покачиваясь в бадье, брызжет из пульверизатора краской на стену дома. Петя старается из-за его мельканий разглядеть название улицы.

Автоцистерна моет улицу водой.

Монтер, карабкаясь на крыше, протягивает провод к антенне.

Девушка водружает на тротуаре полосатый шест и, отойдя, смотрит на него сквозь геодезический прибор. Ординарная девушка, каких тысячи в Москве. У нее милое лицо. Мы видели ее раньше в водном бассейне. Ее зовут Тоня.

Она регулирует прибор, ловя нужную отметку на шесте. И в тот момент, когда она находит, грузное, темное тело повисает между глазком визира и шестом.

Тоня отрывается от глазка.

— Эй, гражданин, — кричит она, — отойдите! Вы мешаете.

Гражданин не слышит. Он прочно и тупо стоит на месте, уставившись глазами вверх. Он ищет обозначение улицы. Это Петя.

— Слушайте, — кричит девушка, — что вы, глухой? Смывайтесь оттуда. Вы мешаете.

Никакого эффекта.

Тоня подходит к Пете и гневно толкает его плечо.

— Вам говорят, гражданин. Что вы — заснули? Вы мешаете работать. Отойдите.

Петя оборачивается. Он смотрит на Тоню. Зрелище девушки медленно входит в Петю и потрясает его. Солнце освещает Тоню сзади. Она вся в ореоле золота. И платье кажется сейчас Пете не более чем лучеиспусканием вокруг ее прекрасного тела.

— Я мешаю? — запинаясь говорит он. — Кому?

— Мне.

— Вам? А что вы делаете?

Явное выражение восхищения на лице Пети смягчает Тоню.

Она улыбается.

— Мы планируем Большую Москву. Новую Москву.

— Что же вы планируете? — говорит Петя, явно не желая прекращать разговора.

— Проспект Ленина, — говорит Тоня и возвращается к визиру.

— Проспект Ленина? А что это такое?—говорит Петя, не отставая от Тони.

— Вот что, раз вы уже здесь, — хмурясь говорит Тоня, — помогите мне перетащить инструменты.

— Пожалуйста, — с восторгом говорит Петя.

Он загребает инструменты и ставит их на новом месте по указанию Тони.

— Может, еще что-нибудь? — робко спрашивает Петя. — Я могу разгонять народ. Ну, куда лезешь, идиот? — сердито кричит он на какого-то гражданина, который уставляется скорее на Тоню, чем на ее приборы.

И Петя льстиво прибавляет, обращаясь к Тоне.

— Глупый народ. Не понимает тонкости техники. Кстати, как вас зовут?

Тоня смотрит на него с презрительным удивлением и снова работает. Петя пугается.

— Может, перетащить что-нибудь нужно? — говорит он совсем, как грузчик, — я могу таскать целый день. Мне все равно нечего делать. Я сегодня как раз выходной.

Тоня работает, не обращая на него никакого внимания.

ПЕТЯ (робко): — Вы обещали мне объяснить, что такое проспект Ленина.

ТОНЯ (презрительно оглядывая Петю). — Вы что, из деревни? И потом я вам ничего не обещала.

Петя краснеет от гнева.

— Слушайте, девушка, — говорит он грубо, — я знаю английский язык. Я прочел тысячи книг. Я сделал два ценных изобретения. Я студент. Я амовец. Я повторяю жизнь Фультона и Фарадея. Я ставлю машины на колеса. Вот мои колеса. Вот, вот — говорит он, выбирая из мчащегося мимо потока автомобилей амовские грузовики.

И с силой отчаяния, как последний аргумент:

— Я пишу стихи.

ТОНЯ (смотря ему в глаза). — Стихом я, правда, не очень-то владею. И славы Пушкина, ребята, не ищу.

ПЕТЯ (пораженный). — Откуда вы знаете?

ТОНЯ. — Вы котин товарищ?

ПЕТЯ. — Ах, вы котина девушка?

ТОНЯ (резко). — Я ничья девушка.

ПЕТЯ (оробевши). — Нет, я ничего такого не говорю.

ТОНЯ (презрительно). — Я студентка архитектурного факультета. Мой отец амовский рабочий. Так вы, значит, не знаете, что такое проспект Ленина?

ПЕТЯ (с поспешной готовностью). — Не знаю.

— Ну, вот видите, — говорит Тоня, обводя широким жестом Театральную площадь, — это начало будущего Ленинского проспекта.

Петя озирает просторы Театральной площади.

ТОНЯ. — Здесь все переменится. От Большого театра крыльями отойдет колоннада к МХАТу и Малому. Сквер разрастется... Здесь будет станция метро.

И по мере того, как Тоня говорит, Петя, зажмурив глаза и благодаря усилию воображения, ясно видит будущую Театральную площадь, окаймленную колоннами с пышным садом в центре. Он видит залитое электричеством подземное метро и снование вагонов по длинным туннелям... Между прочим, видит он там и Тоню. Он приятно улыбается.

Повернувшись лицом к Охотному ряду, положив руку на визир, как лектор на пюпитр, и покачивая другой, Тоня увлеченно говорит. Петя смотрит на помахивания ее руки, и оттуда с какой-то чудесной силой исходят новые улицы, дома, сады, — Петя явственно их видит.

— Вы не видели старого Охотного ряда? — говорит Тоня, пренебрежительно качнув рукой, и из ее руки исходит и располагается перед глазами Пети старый Охотный ряд—грязное скопище лабазов с безобразной Параскевой-Пятницей в центре.

— Через пару лет вы здесь увидите, Петя, прекрасный проспект Ленина, одну из красивейших улиц мира. Вообразите его, — и решительным взмахом руки Тоня пролагает перед глазами Пети проспект Ленина — слева 10-этажная разноцветная гостиница Моссовета, справа — сверкающий стеклами одиннадцати

этажей Дом Комитетов СТО, далее, за гостиницей «Националь» белые колонны дома, воздвигнутого Жолтовским, еще дальше — манеж, университеты, потом новая Ленинская библиотека, Музей революции, Институт Маркса и Энгельса и весь 150-метровый простор проспекта, всю многокилометровую асфальтовую ленту, обсаженную деревьями, уставленную прекрасными зданиями, идущую далеко-далеко, вплоть до Воробьевых гор, где развертывается огромный новый стадион. И над всей этой радостной прекрасной дорогой господствует грандиозный белый Дворец советов с фигурой Ленина над ним, окруженный скульптурами, террасами, аллеями, ниспадающий полукруглым амфитеатром к водам Москва-реки. В этой перспективе будущей Москвы Петя видит уже не только Тоню, но и себя.

Тоня ему улыбается, он к ней подходит. Он берет ее за руку. Он ее целует. В будущей Москве Тоня к нему несомненно гораздо благосклонней, чем в настоящей.

— Если какой-нибудь дом нам помешает, — слышит Петя спокойный голос Тони, — мы его отодвинем.

И Петя представляет себе: четырнадцатиэтажный домина откатывается на катках в сторону. Слегка покачиваются лампы в комнатах и чуть-чуть выплескивается чай из стаканов...

— Если по дороге встретится трамвайная линия, мы ее перенесем.

И на глазах Пети поднимается в воздух вся трамвайная трасса на Моховой улице и перелетает в соседние переулки.

В тот день эту пару — Тоню и Петю — видели на многих улицах и перекрестках Москвы, Тоня шла, опережая Петю, помахивая рукой, рассказывая, Петя, нагруженный инструментами, пыхтя, воображая, поражаясь и уже заметно уставший.

На берегу реки, Тоня:

— Здесь будут итти вниз гранитные уступы. Забьют фонтаны. Расстелются газоны. В Москва-реку вольются воды Волги. Она станет полноводной. Большие трехэтажные волжские теплоходы поплывут по ней. Вы видите это, Петя?

— Вижу, — говорит Петя, не отрываясь от тониного лица и явно уже ничего не воображая.

ТОНЯ. — Красиво?

ПЕТЯ. — Очень красиво.

ТОНЯ (что-то заметив в его голосе). — Слушайте, вы, кажется, что-то вроде того, что устали?

ПЕТЯ (испуганно). — Нет, совсем нет.

ТОНЯ (категорически). — Нет, вы устали. Пойдемте, сдадим инструменты...

...Они выходят из дверей архитектурной конторы. Они без инструментов.

ТОНЯ. — Ну вот, большое спасибо за помощь. Мне совестно, из-за меня вы не сделали своих дел...

ПЕТЯ (негодуя). — Ничего подобного. Тоня. Я сегодня совершенно свободен.

ТОНЯ. — Но вы, кажется, искали улицу Герцена? Вот она.

Вдали туманится здание Консерватории.

ПЕТЯ. — Нет, я так... По любознательности...

ТОНЯ. — Но вы для чего-то поехали в центр.

ПЕТЯ. — Ну, просто так, погулять...

ТОНЯ. — Ну, вот и погуляли. Спасибо, прощайте.

ПЕТЯ. — Знаете что, Тоня? Мы погуляли в будущей Москве. Давайте для разнообразия погуляем немножко в современной. В ней есть тоже хорошие вещи. Например, Парк культуры и отдыха. Поедем, а?

ТОНЯ. — Ну что ж, поедем...

...Петя и Тоня стоят на парашютной вышке.

Под ними расстилается Парк со всеми своими аттракционами, зелеными лужайками, театрами, мостами, со вспыхивающими фонарями, с Москва-рекой, отсвечивающей в лучах заката.

— Ну, прыгаем, Петя? — говорит Тоня.

Петя задумчиво смотрит на парашют. Это сооружение, повидимому, вызывает в нем малоутешительные мысли.

— А может быть, мы просто сойдем? — говорит Петя, стараясь сообщить своему тону непринужденность, — в этом есть своя прелесть. Все прыгают, а мы сойдем.

— Как хотите, — говорит Тоня, — я прыгну. Неужели вы трусите?

— Я прыгаю, — холодно говорит Петя.

— Прыгай, старик, не бойся. Сможешь записать себе это в героический поступок, — слышится сзади голос.

Тоня и Петя оглядываются и видят Котю.

— Ах, Котя, это вы, — говорит без всякого восторга Тоня.

Какая-то напряженность воцаряется между тремя молодыми людьми, стоящими в вышине над ЦПК и О, под огромным вечереющим небом.

— Я тебя ждал, Тоня, — сурово говорит Котя, — я тебя ждал два часа. Почему ты не пришла?

— Я была занята, — сухо говорит Тоня. — Ну, как же, Петя? Я прыгаю, а вы за мной. Ладно?

Она садится под белый зонт парашюта и плавно летит вниз.

Полет медлителен. Петя и Котя его наблюдают, обмениваясь короткими репликами.

КОТЯ. — Здесь познакомились?

ПЕТЯ (не без вызова). — Нет, гуляем с утра.

КОТЯ. — Далеко зашло?

ПЕТЯ. — Имею серьезные намерения.

КОТЯ. — Она знает про Валю?

ПЕТЯ. — Покуда — нет.

КОТЯ. — Скрыл? А ты знаешь, что Тоня больше всего на свете ненавидит ложь? Ну ничего, я сейчас ей расскажу.

ПЕТЯ. — Я полагаю, что ты и сейчас — это нецелесообразно. Потом — я сам.

КОТЯ. — Я тебе не доверяю.

Петя быстро садится под парашют и слетает вниз.

Внизу Тоня встречает его аплодисментами.

ПЕТЯ (озабоченно). — Ну, пойдемте гулять.

ТОНЯ. — А Котя? Давайте его подождем, я обидела его.

Котя меж тем спускается на парашюте, суровый, мстительный.

Вдруг на середине троса механизм парашюта заело. Он застрял. Котя гневно потрясает руками. Сверху кричит:

— Не волнуйся, товарищ, испортился механизм. Сейчас мы вызовем пожарную команду...

... ПЕТЯ. — Ну, вот видите, не стоит ждать, это долгая история, он нас догонит...

... И Котя с места своего воздушного заключения видит, как Петя обвивает рукой Тоню вокруг талии и увлекает ее вдоль аллеи. Они замешиваются в толпе гуляющих...

...Котя по пожарной лестнице спускается на землю. Он быстро идет по Парку, беспокойно разыскивая Тоню и Петю.

Он заходит в столовую «Ударника» ища их за столиками, меж цветов. Он забегает в купальни. Он проходит сквозь «Комнату смеха», внимательно вглядываясь в лица посетителей, растянутые и вспученные сферическими зеркалами. Его суровое нахмуренное лицо составляет удивительный контраст с безудержно смеющимися посетителями этой комнаты. Впрочем в один какой-то момент и сам он несмотря на то, что ему не до смеха, не выдерживает и прыскает, увидев в одном из зеркал очень уж потешную физиономию. Он оглядывается, чтобы увидеть оригинал. Но никого перед зеркалом нет, кроме него. Он гневно машет рукой и уходит.

Он обследует физкультурные площадки с их теннисистами, прыгунами, волейболистами. Он стремится разглядеть лица фехтовальщиков сквозь густые проволочные маски. Он нарушает покой отдыхающих в гамаках. Он вспугивает тихих шахматистов. Он вбегает в читальню, заполненную шелестом страниц и здесь рассматривает всех, кто уткнулся в книгу или заслонил лицо газетой.

По дороге, в темных углах аллей он видит обнимающиеся и целующиеся пары. Это зрелище явно не придает ему веселости. Он растерян. Он не знает, что еще предпринять. В этот момент он замечает подзорную трубу, уличную подзорную трубу, сквозь которую посетители Парка обычно рассматривают небесные светила. Котя платит двугривенный. Небо его не интересует. Не слушая протестов заведующего трубой, он поворачивает ее на 90° и принимается осматривать поверхность нашей планеты. Снова он видит поцелуи, на этот раз явственно, как под микроскопом. И вот, наконец, в круглом... поле объектива: Петя и Тоня, медленно бредут по берегу пруда, сблизив головы и сплетя руки...

...Отведя локти, выпятив грудь и закинув голову, с повадками опытного спринтера, Котя бежит к пруду.

Он уже довольно близко от Пети и Тони, когда Петя его замечает.

Петя наклоняется к Тоне и говорит:

— Слушайте, вот бежит этот дурак Котя. Давайте убежим от него.

ТОНЯ. — Зачем? Я к нему хорошо отношусь. И потом: — он ваш товарищ.

ПЕТЯ. — Я его очень люблю. Но просто для смеха. Как в кино. Погоня.

ТОНЯ (захохотав). — Давайте. Но как?

ПЕТЯ. — А вот по этой штуке.

Он указывает на аттракцион, действующий над прудом. Это трос, протянутый от одного берега до другого, и по нему с большой скоростью скользит корзина с пассажирами.

Они усаживаются в корзине и летят над прудом.

— Догоняй! — кричит Тоня Коте смеясь.

Петя деланно смеется, представляя, что ему очень весело, и опасливо оглядываясь в сторону Коти, который, тяжело дыша, стоит на берегу и смотрит им вслед.

Котя взбирается на корзину и тоже летит через пруд.

Тоне понравилась эта затея — «играть» в погоню.

— Знаете что? — говорит она, вся загоревшись. — Давайте сядем на колесо.

Неподалеку вращается огромное колесо с подвесными кабинками.

— Не успеем, — говорит Петя, грустно поглядывая назад. Котя, уже перелетевший на этот берег, неумолимо надвигается гимнастическими прыжками.

Думая, что на этот раз им не ускользнуть, Петя прокашливается и говорит:

— Знаете, Тоня, я вам должен сделать признание...

— Потом, потом, — нетерпеливо говорит Тоня, вталкивает Петю в кабину и сама садится рядом.

Колесо взвивается. Котя подбежал. С размаху, воспламененный бегом и гневом, не успев сообразить, он влетает в свободную кабинку. Колесо вращается.

Только теперь, поднимаясь по огромному кругу, Котя соображает, что он попал в кабину, находящуюся на противоположном конце диаметра от Пети и Тони.

Но выпрыгнуть нельзя.

Приходится сидеть неподвижно и ждать, пока эта глупая штука кончит вращаться.

Сидеть неподвижно и глядеть в противоположную кабину, где Петя и Тоня милуются под звуки оркестра...

Смотреть сверху, смотреть сбоку, смотреть снизу — видеть их нежности во всех ракурсах.

Но ждать уже недолго. Теперь они от него не ускользнут.

Внезапно Котя ощущает шевеление рядом с собой. Рядом с ним девушка. Он и забыл, что эта кабина двухместная. Да, рядом с ним девушка.

Она вздыхает и говорит в пространство:

— Ах, какой прекрасный вид отсюда...

Котя неприязненно отворачивается: вид, открывающийся ему, не кажется ему прекрасным.

— Скажите, это не опасно? — нежно взглядывая на Котю, говорит девушка (с подтекстом: «Вы мне нравитесь, а я вам?»).

— Опасно, — говорит Котя (с подтекстом: «Не морочь мне голову!»).

Это было сказано на таком серьезе, что девушка впрямь встревожилась.

Тут колесо пошло на спуск.

— Ах! — вскричала девушка.

— Ах! — повторила она.

И в тот момент, когда кабина коснулась земли и Котя собирался выйти, чтобы догнать Петю и Тоню, успевших отойти совсем недалеко, в этот момент девушка с легким вздохом упала на руки Коте (с подтекстом: «Я ваша»).

Покуда Котя возился с ней, устанавливал на ноги, уговаривал не валиться, Тоня и Петя проскользнули в «Танцевальный зал».

Котя успел заметить это.

Ликвидировав падающую девушку, Котя направился в «танцевальный зал».

Музыка. Огромный зал. Множество танцующих. Конфетти. Серпантин. Световые эффекты, маски.

Став у стены, Котя оглядывает танцующих.

Тоня и Петя танцуют. Они в масках.

Танцуя, они разговаривают.

Котя проходит по залу, пронизывая встречных пронзительным взглядом.

Пете кажется, что Котя узнал их и что он идет к ним.

Петя поспешно говорит:

— Так вот, Тоня, я вам должен сделать одно признание.

ТОНЯ. — Нет, нет, давайте отложим до другого раза...

ПЕТЯ. — Нет, нет, никак нельзя.

ТОНЯ (скучая, вздыхает). — Ну что ж, если нельзя.... Только я ведь знаю эти признания...

ПЕТЯ (испуганно). — Что вы знаете?

ТОНЯ. — Что вы любите...

ПЕТЯ. — Нет, нет, Тоня, как раз наоборот!

ТОНЯ. — То есть как наоборот?

ПЕТЯ. — Я вам хотел признаться, что я не люблю...

Котя проходит мимо них, не узнавая.

ПЕТЯ (бодро). — Впрочем не стоит. Это все чепуха. Идемте.

ТОНЯ (холодно). — Вы думаете, что чепуха? Да, пожалуй вы правы. Идемте...

...Тоня и Петя идут по Парку.

Тоня, идет, опустив голову.

Разговор между ними не клеится.

Петя обеспокоен этим. Он не понимает, почему все вдруг изменилось.

— Тоня, вы устали? Вам скучно? Может быть, вы голодны? Вам просто скучно со мной? Ах, Тоня, я вам должен сделать одно признание...

ТОНЯ. — Опять? Зачем? Все ясно.

ПЕТЯ (подозрительно). — Что?

ТОНЯ. — Все.

ПЕТЯ (обеспокоенно). Почему это в женщине никогда ничего нельзя понять?!

ТОНЯ (враждебно). — А у вас большой опыт в женщинах?

Они проходят мимо концертного зала.

ТОНЯ. — Пойдемте слушать музыку. Хотите? Вы любите музыку?

ПЕТЯ. — Ради вас я готов слушать музыку.

ТОНЯ. — Сможете записать себе это в героический поступок.

Они входят в зал. Садятся. Зал полон. Играет симфонический оркестр. В зале сидит Сеня, меломан Сеня. Наслаждается музыкой. Сегодня вечер Шопена.

Сеня увидел Петю.

На носках, стараясь не шуметь, Сеня подходит к Пете.

— Ты подал валины бумаги? — шопотом говорит он.

Петя врет:

— Да, подал, подал.

Сеня удовлетворенно качает головой.

— Очень хорошо. А то ведь завтра последний день. А завтра как раз мы работаем.

Возвращается на свое место.

В зал входит Котя.

Подходит к Сене:

— С ушай, ты не видел Петю с одной девушкой?

Сеня молча кивает головой. Он не хочет отрываться от музыки.

КОТЯ (жадно). Где они?

СЕНЯ отмахивается — «Не мешай»...

Котя знает: Сеню от музыки не может оторвать ничто на свете.

Котя вынужден сидеть и ждать перерыва. Он сидит и ждет.

Но вот перерыв.

Сеня ведет Котю.

Они подходят к Пете и Тоне. Они застают их врасплох.

ТОНЯ (смеясь). — Ах, вы таки догнали нас?

КОТЯ (не обращая на нее внимания, к Пете — грозно). — Отбивать чужих девушек?

ТОНЯ (в ужасе). — Котя, что это такое? Петя?!

КОТЯ. — Молчите, Тоня. У каждого парня должна быть одна девушка. У него есть девушка. У него есть Валя. Вот!

Выхватывает из петиного кармана валин пакет с бумагами.

СЕНЯ (подавшись вперед). — Не сдал?

ПЕТЯ (бешено). — Что вы пристали ко мне с этой Валей? Знать я вашу Валю больше не хочу!..

Он хватает из котиных рук валин пакет и вот он сейчас его разорвет.

— Глупостей не делай! — кричит Сеня и вырывает у него из рук пакет.

— Ах, вот оно что! Теперь я все поняла... — говорит Тоня.

Петя круто поворачивает и увлекает Тоню.

— Теперь вы поняли, Тоня, мое признание в нелюбви?

— Поняла.

— Теперь вы поняли и мое признание в любви?

— Поняла.

Обнявшись, смотря друг другу в глаза, они уходят в тьму аллей.

Сеня и Котя, стоя рядом, с неподвижными лицами смотрят вслед.

— Что ж это, — говорит Котя, — у некоторых парней по две девушки, а у других ни одной?

— Да, — говорит Сеня.

— Разве это справедливо? — говорит Котя.

— Несправедливо... — говорит Сеня.

Играют Шопена...

Мы выбираем будущее

КОРНЕЛИЙ ЗЕЛИНСКИЙ

Где лестница для величавых дел.
(В. Шекспир «Троил и Крессида»)

Мы в СССР должны создать научно-фантастическую фильму о жизни в нашей стране через шесть-десять пятилеток. Мы должны приблизить к глазам облик коммунизма телескопом искусства.

В глазах иных серьезных людей, которые привыкли в своей повседневной жизни обращаться с точными вещами и расходовать время в рамках промфинплана такое предприятие нуждается в оправдании, потому что оно связано с мечтой. Эта последняя вообще не вызывает возражений, но практически не пользуется особой благосклонностью. Ее охотно уступают поэтам или усаживают на школьную парту, потому что мечты — свойство молодости. Конечно, мы реальные политики, мы реальные люди. Наше главное свойство — тесная связь с массами людей, с их потребностями и настроениями. И вот именно поэтому пришло время экранизировать мечтания масс Советской страны о своем будущем.

Замечательной чертой нашей жизни является наше отношение к будущему. Оно — наше. Мы распоряжаемся им, как настоящим. Свойство каждого человека мечтать о лучшем будущем. Но социальный смысл таких мечтаний у нас изменился в самом своем существе. Это не проплывание причудливых облаков перед зажмуренными глазами. Наше будущее имеет календарное деление. Оно является планом развития страны, планом, который определяет жизнь каждого из нас, является содержанием жизни. Будущее работает среди нас как современник, зовет и подтягивает к себе.

Это общая сторона дела. И уже в результате первой пятилетки у миллионов людей образовалось громадное притяжение к будущему, желание поскорее его ощупать руками и наглядно представить. Капиталистическое прошлое рухнуло у нас навсегда. С его обломков поднялись последние надежды разбитых классов, с криком улетая на Запад. Перед нами фундамент социализма. В этот период времени, когда от прошлого уже отвернулись все, когда мы на пороге бесклассового общества, но купол здания еще не завершен, мы поднимаем свои подбородки кверху и устремляем свои взоры вдаль, чтобы любовнее, чтобы нагляднее рассмотреть ту цель, к которой мы идем.

Естественно желание людей представить себе в натуре, например, Дворец советов или агрогород. Это воодушевляет, дает прилив трудовой энергии. Но элемент воображения в ближайшие годы должен приобрести в нашей стране гораздо более широкое и глубокое значение. Поэтический инструмент «мечтаний» понадобится нам, во-первых, для того, чтобы смелее внедрять будущее в настоящее, а во-вторых, чтобы энергичнее отталкиваться от прошлого, путем подчеркивания контрастов с ним, морально обесценивая его бытовой уклад, убогие возможности старого мира.

Эта последняя сторона дела в нашей стране, где преобладало крестьянское население, где сохранились кочевые национальности и национальности, находившиеся на низком культурном уровне, имеет совершенно практическое значение. Пока еще многие миллионы людей в нашей стране более чем смутно могут себе представить возможности, которые таятся в социалистическом строе, которые в самом ближайшем будущем может принести расцвет науки. В эпоху стратостатов их воображение часто не поднимается выше дыма над избой или юртой. И наряду с трактором и автомобилем

вдохнуть в низкорослое сознание прошлого подъемную силу коммунизма может также искусство.

Этим я меньше всего хочу сказать, что народ лишен склонности к воображению. Совсем наоборот. Но раньше оно имело мифологическое направление (сказки и т. д.) и было глубоко связано с религиозными суевериями. Иначе сказать, связано с подчиненным положением человека в обществе и в отношении к природе. Сейчас речь идет о том, чтобы помочь развитию в массах вкуса к научному воображению. Нужно раскрыть значение этого творческого мотора техники. В эпоху реконструкции, когда техника решает все, этот мотор, помноженный на миллионы, станет громадной силой, породит не одну тысячу изобретателей, переустроителей жизни. А так как расцвет нашей науки есть выражение социального расцвета и связан с ним теснейшим образом, то всякие прогнозы, поднимающие нас над эмпирикой, над поверхностью земли силой пятилеток, имеют глубокое политическое значение.

Можно привести сколько угодно примеров, что новый элемент коммунистического воображения широко бродит в массах; причем обнаруживается не только в громадной склонности людей к научно-технической изобретательности, но сказывается и в стремлениях поскорее оттолкнуться от прошлого. Именно в этом смысл стеклянного колпака, в который в Горловке заключили старую горняцкую хибарку. В таких хибарках раньше жили и умирали целые поколения донбасских подземных людей. Они еще сохранились—эти избушки. В иных даже живут. Но социалистический Донбасс давно перешагнул их в сознании всех новыми домами, машинами, электричеством. И стеклянный колпак, обращая прошлое в музейный экспонат, самым впечатляющим образом подчеркивает пройденный путь, рубеж между старым и новым миром. Могут действовать на воображение, создавая политический эффект, даже просто культурные завоевания и естественные в других условиях. Так, политотдел Шацкинского зерносовхоза устроил для рабочих совхоза и для окрестных колхозников ресторан с музыкой, с белыми скатертями и т. д. В ресторане можно спросить порцию гуся, почитать газеты, как в московской столовой или клубе. Политотдел устраивает и свой собственный театр. Все это завтра будет, повторяю я, нормальным для всех совхозов, для всех колхозов, но еще сегодня такой рывок вперед у людей, которые еще вчера не могли справиться с хозяйством, жили в степи в землянках, будоражит голову представлениями о том, какие же действительно необычайные возможности «спрятаны у большевиков», у социалистического строя. А разве сама пятилетка не существовала в некоторых головах на положении «фантазии»?

Еще больше можно привести примеров, когда начинают «фантазировать» люди, которые считают своей главной добродетелью осторожность в научных выводах. Я говорю о больших, серьезных ученых. На первой конференции по планированию научно-исследовательской работы в Москве академик Иоффе выступил с рядом предложений, которые, стягивая в узел научные возможности сегодняшнего дня, далеко вперед зовут наше воображение. Такова идея города-дома с вечным солнцем и теплым климатом, идея отепления тундры и Северного побережья энергией океанских прибоев, идея широкого внедрения в нашу жизнь фотоэлементов, этих механических нервов и глаз, таковы работы Иоффе над кристаллами, когда обыкновенная соль приобретает некоторые свойства стали. Разве не такова идея профессора Бонч-Бруевича об изменении климата земли путем электрического разрушения магнитного поля над ней? Или новая теория профессора Сперанского, относящая все болезни к распределительному щиту человека — головному мозгу и нервной системе, теория, переворачивающая медицину сверху донизу? Не таков ли замысел инженера Марсакова (награжденного орденом Ленина) за изобретение заводов-автоматов хлебопечения, предложившего строить города по принципу кольцевого конвейера?

Эти научные «фантасмы», замыслы, теории далеко забегают вперед и смело окрыляют наше воображение. Они все опираются на факты и уже добытые научные данные. Это та «фантазия», о которой Ленин говорил, что без нее не существовало бы науки. Мы также с полным правом можем сказать, что только огромный размах социалистиче-

Советская киногруппа в гостях у председателя Совета министров Турции г. Исмет-паши. Играют в шахматы г. Исмет-паша и артист Б. Поплавский, стоят режиссер С. Юткевич и оператор Мартов

ского строительства, дух большевистских масштабов дают нашей науке именно такую подъемную силу.

По всем этим соображениям можно считать доказанным, что мы уже вступили в такую эпоху, когда нужно попытаться дать синтетическую картину нашего ближайшего будущего, ближайших пяти-десяти пятилеток. Нужно попытаться конкретно представить себе, во-первых, мир развернутого социализма во всех его разрезах: социальном, техническом, биологическом, во-вторых, протянуть в будущее научные открытия и изобретения, уже созданные в лабораториях, в-третьих, обнажить секреты и связи технического развития и взаимновлияния и подталкивание изобретений друг к другу. Это лучше всего представить в виде научно-фантастической фильмы, в виде фильмы-гипотезы «Мы выбираем будущее».

Как это представить конкретно?

Главные возражения, которые тут обычно возникают, говорят о том, что жизнь в конце концов обгоняет мечтания даже на самых ее высоких ходулях. И тогда, все конкретные представления, с ними связанные, становятся смешными. На этот счет можно привести очень много примеров почти из всех научно-фантастических романов и утопий от Фонтенеля и Вольтера, Жюль Верна и Уэллса до Гексли и Геррика. Чаще всего курьезы связаны с тем, что воображение авторов никак не может оторваться от своей технической почвы. Первые автомобильные моторы были приделаны к обыкновенной карете. Эдгар По, который описал первый полет в стратосферу «некоего Ганса Пфооля», заставляет своего героя, в лучшем случае, кутаться в пальто от холода в открытой лодочке. И будит героя от сна «водяной будильник» — просто капли из бочонка. Эдгар По не мог представить себе не только радио, но и подводного кабеля. Проволока у него через океан поддерживалась на плавающих бочонках. А это был один из самых необычайных фантастов. У Вольтера житель Сириуса Микромегас, гигант, высотою в 8 лье, с замечательным интеллектом и в возрасте 250 лет «учится в иезуитской коллегии своей планеты». Как видно, ироническая фантазия Вольтера сохраняет всю свою силу и для буржуазных утопистов нашего времени. Так, английский биолог Холден в книжечке «Будущее науки» (совместно с Б. Ресселем) доказывает, что все человечество должно переселиться в города, потому что:

> «через 120 лет удастся поставить на коммерческих началах добывание искусственного питания... это приведет к тому, что земледелие станет ненужной роскошью».

Фантастическая узость ученого в данном случае объясняется классовой ограниченностью его мышления (об этом мы еще скажем ниже). Но могут ли примеры технических «недомыслий» опровергнуть самую идею? Нет, конечно. Еще больше

можно привести примеров, как осуществлялись предвидения даже писателей. И здесь было гораздо больше жюльверновского, чем это кажется со стороны. Наконец, стремление облечь гипотезу или мысль в модель или макет проходит через всю историю науки от Архимеда и Аристотеля до Томсона и Бора. Этот метод есть двигатель науки.

Таким образом, несмотря на всю трудность конкретизации поставленной задачи, я не вижу ничего порочного в желании построить киномодель нашего ближайшего будущего. Как, например, будет выглядеть наш транспорт, если восторжествует идея шаропоезда и шаромобиля Ярмольчука? Или сверхскоростного поезда Вальднера? Или гусеничного движетеля Митурича? Как наглядно представить себе последствия, какие влечет замечательное изобретение молодого физика Синицына, который построил «электронную пушку»? Это прибор (пока еще небольшой), который позволяет направлять пучок электронов от электрода, заключенного в колпак, откуда выкачан воздух, прямо в дырку в этом стеклянном колпаке. И таким способом, что наружный воздух не проникает внутрь сосуда. Это изобретение открывает огромные перспективы перед наукой и, в частности, по изучению атома. Известный американский физик Кулидж («трубки Кулиджа»), посетивший лабораторию Синицына в Москве, был поражен этим изобретением.

Повсюду, во всех концах нашей страны, в самых различных областях можно найти концы интересных, смелых, часто удивительных идей, открытий, предложений. С этих остриев идет ток, толкающий в будущее. Мы должны подхватить эти концы, продолжить их, развернуть и изобразить в фильме, в виде цельной картины жизни. Это не должна быть фильма долженствований, фильма, все заранее предписывающая и сверхпланирующая. Это должна быть фильма-проект, рабочий эскиз, панорама предположений. Она должна экранизировать не только научные возможности, но и затаенные желания. Она должна быть теплой и понятной массам. Она должна осветиться устремлениями всей страны. Она должна поймать блеск миллионов глаз, устремленных в будущее.

Что это значит?

Это значит, что сам метод создания фильмы должен решительно отличаться от всех бывших до сего времени картин. Это значит, что штаб фильмы должен обратиться ко всем: к рабочим, колхозникам, к изобретателям, к ученым, художникам и архитекторам и спросить их:

«Товарищи! каким вы хотите видеть свое будущее? Каким вы его себе представляете? Напишите нам об этом подробно, во всех деталях, и будьте смелы в своих мыслях!»

Я уверен, что тысячи и тысячи писем посыплются в ответ. В них будут рисоваться будущие агрогорода, а может быть и новые типы человеческих поселений, может быть, победы химии над земледелием, может быть, новые слова любви, а может быть, проекты будущих одежд. Письма посыплются не потому, что «русский человек любит помечтать». У Горького, в его «Климе Самгине», где изображается старое русское общество, там только и делают, что фантазируют да мечтают: «Мы не философствуем, а мечтаем во всю силу зверства натуры», — говорит один из персонажей повести купец-студент Лютов. Мечтали чеховские герои, как «дядя Ваня», что через «двести-триста лет небо будет в алмазах». Мечтали, и гасли эти мечтания в жестокой, нищей, темной и беспощадной России. Желчно смеялся над ними, жалкими и беспомощными, Салтыков-Щедрин. А пьяненький актер декламировал из Беранже» («На дне»:)

Господа! если к правде святой
Мир дороги найти не сумеет,
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой.

Но были в этой стране мечтания (их Николай II назвал «бессмысленные мечтания») — мечтания революционеров, мечтания лучших людей пролетариата, которые опирались на веру в свой класс, на знание законов истории, и они, эти мечтания, победили. Они побеждают с каждым годом все дальше и все ослепительнее. И вот опираясь на сознание своей силы, на то, что наша мечта есть наше дело, люди будут писать. И нечего бояться, что это будет выражением попыток и стремлений перескочить через классовую борьбу и грядущие войны за окончательную победу социализма во всем мире. Нет, это будет выражением

Танец зейбеков. Кадр из фильмы «Анкара — сердце Турции». Режиссер С. Юткевич, оператор Мартов

уверенности в себе. Это будет выражением: «Мы можем то, что хотим». Это будет единственный в своем роде плебисцит по выборам будущего, которое, мы знаем, в наших руках.

Сама постановка этого вопроса возможна только у нас. Попробуйте перешагнуть советскую границу. Где, в какой капиталистической стране посмеют взглянуть будущему в глаза, протянуть к нему руку, чтобы удержать для себя. Его отгоняют от себя как серое привидение, как Макбет отгонял дух Банко. Вокруг него суетятся новогодние гадалки и прорицательницы, над ним сокрушенно охают на международных конференциях. Но чаще всего будущее стремятся обпустяковить, развенчать и принизить. К нему незачем стремиться, потому что ничего хорошего оно не несет. Годы кризиса породили бесконечное количество утопических романов и литературных гороскопов на Западе. И вот уэллсовская «Машина времени» попрежнему продолжает работать с самыми пессимистическими результатами.

И, прежде всего, не видят будущего на Западе для науки. На этом сходятся и писатели и ученые. Английский математик Б. Рессель пишет в своей последней книге «Научные перспективы»:

> «Наука является опасной для человечества силой. Она служит разжиганию коллективных страстей и становится орудием угнетения в руках государства».

Психолог В. Мак Дугал в книге «Мировой хаос—ответственность науки», доказывает, что путаница в науке породила всеобщую путаницу. Писатель Жюль Ромен недавно в газете «Эвр» выступил с таким заявлением:

> «С нас хватит переживать историческую эпоху. И если не считать нескольких профессионалов-изобретателей, все стоят за то, чтобы выйти из положения, исходя из имеющихся данных. Возможно, что установится затишье, возможно, что наука достигнет области, где в течение известного времени не будет продвижения вперед, которое может произвести переворот в практической жизни. Возможно, что наступит эпоха относительной скудости (что, впрочем, весьма желательно). Нам необходимо заняться перевариванием».

Тут же Жюль Ромен восхваляет Муссолини. Большим успехом на Западе сейчас пользуются утопические романы А. Гексли. Свой последний роман «Прекрасный новый мир» («Брэф Нью Уорлд», конец 1933 года) Гексли начинает эпиграфом из сочинений небезызвестного мракобеса Николая Бердяева, нынешнего столпа белоэмигрантской «философии»:

«Утопии теперь более осуществимы, чем когда-либо. И мы стоим сейчас перед вопросом, поиному мучительным: как избежать их окончательного осуществления? Жизнь идет к утопиям и, возможно, что начинается новый век, век, когда интеллигенция и просвещенные классы будут мечтать о способах избегнуть утопии и возвратиться к обществу не утопическому, менее совершенному».

Эта более чем выразительная «философия» будущего вполне рисует книгу Гексли, который показывает картину жизни через несколько столетий. Любопытно, как буржуазное издательство («Альбатрос» в Лейпциге) мотивирует интерес книги для своих читателей:

«Человек XX века проникается ужасом при виде этого научно-совершенного общества, где каждый человек принужден быть счастливым и где человечество не знает наслаждения и страдания. Этот кошмарный мир без приключений, без эмоций, знает только автосинтетических детей и тэйлоризированные удовольствия. Никогда еще Гексли не находил такого тона, полного горечи и жалящей иронии».

Утопический роман Гексли — пример самого воинствующего реакционного выступления против коммунистических идеалов будущего. Он насквозь осовременен. Как и полагается для такого черносотенного «утописта» и патриота своей страны, в будущем все человечество у Гексли должно говорить на английском языке, и все другие языки должны вымереть.

Современность, классовая современность кричит в буржуазных утопиях и фантазировании даже тогда, когда авторы их этого и не хотят. «Нейшен» замечает по поводу последнего романа Роберта Геррика «Когда - нибудь» (1933 год):

«По мере распада социальной системы все легче становится создавать утопии. Использовав все очередные увлечения нашего времени — ньюдизм, вегетарианство, свободную любовь, мистер Геррик создал страну «Когда-нибудь», опоэтизированную площадку для игр человечества, где люди проводят время в вечных развлечениях, в мире, близко напоминающем нереальный рай современной экспериментальной школы. Правда, жители страны «Когда-нибудь» подчинили себе машины, уничтожили деньги и урегулировали рост населения, но в их обществе сохранилось слишком много идеалов, свойственных американской цивилизации — культ быстроты, физического комфорта, вечной молодости. Утопическая страна Геррика— это самовлюбленное общество, обладающее хорошим пищеварением, мир, который мог бы быть создан гениями современной рекламы, если бы все плакаты, вывешенные в наших трамваях, могли быть претворены в жизнь».

Ироническая критика левобуржуазного еженедельника довольно метко вскрывает внутреннюю шаткость подобных мечтаний, являющихся идейным коэфициентом среднего американца. Разумеется, наши научные фантасмы не имеют ничего общего со всяким беспочвенным фантазированием, а тем более с буржуазными утопиями. Фильма, о которой идет здесь речь, должна явиться в результате разработки материалов, стенограмм и писем и, как сказано, должна иметь вполне практическое применение.

Скорее наша задача будет заключаться в том, чтобы, напротив, реабилитировать будущее, забрызганное клеветой, лишенное солнца, скомпрометированное философскими, религиозными и политическими мошенниками всех калибров и качеств. Мы верим в свое будущее и знаем, чего мы хотим от него.

«Уверенно и радостно смотрит каждый рабочий и колхозник на свое будущее предъявляя все более повышенные требования к знанию и культуре» (из тезисов В. Молотова и В. Куйбышева к XVII партсъезду).

Да, мы можем. Мы можем. И вот эту мысль должно раскрыть в своих образах искусство.

Как я работал над образом Бабченко

В. ГАРДИН

«Реальность нашей программы — это мы с вами, это живые люди».

СТАЛИН

Моя задача — актера, исполнявшего ведущую роль в картине, — сделать свой посильный вклад для укрепления методологического поворота на путь к социалистичесуому реализму, к монументальному стилю пролетарского искусства, которое

«будет служить миллионам и десяткам миллионов трудящихся».

(В. И. Ленин).

Я далек от возможности благодаря размерам моей статьи устанавливать какую бы то ни было стройную систему поведения актера перед объективом и микрофоном.

Я буду вполне удовлетворен, если ряд частных случаев актерского искусства, которые разбираются мною в воспоминаниях о «Встречном», даст хотя бы дискуссионный материал для организующегося научно-исследовательского сектора при ГИК, где в ближайшее время развертывается работа по всем секциям, и хоть немного продвинет рабочие проблемы о творчестве киноактера к возможностям исследования их, с учетом последних научных достижений на психофизиологическом участке.

Я был в Кутаисе, зная перед поездкой, по рассказам Ф. Эрмлера, содержание сценария и общие контуры образа Бабченко.

Длинной дорогой в Ленинград я думал о предстоящей трудной работе. Восстанавливал, проверял многие образы, близкие моему будущему турбинному мастеру, и уже стал его «искать» и «собирать» повсюду — на всех остановках поезда, проходя по вагонам... Рылся в «следах» театральной работы, освещая в памяти бузотера Гауфе в «Извозчике Геншеле», типы ткачей из моей постановки «Ткачи», наконец, только что сыгранного мастера в «Наших девушках» и в картине «Их пути разошлись»... Но все эти люди ни по мировоззрению, ни по характеру к Бабченко не подходили.

В комнату нашего коллектива, который уже загорался работой, я вошел нарочно одетый «как мастер на заводе»: запущенная борода, надвинутое кепи, серая потертая рубаха — я уже начал подыгрывать под моего будущего Бабченко и хотел проверить впечатления товарищей.

Первого встретил С. Юткевича и сразу заметил в его прищуренных глазах некоторое успокоение от моего вида... Другие тоже рассматривали меня без раздражения...

Не без волнения поджидал Ф. Эрмлера, слушая рассказы товарищей о сценарии.

У Фридриха Марковича ничего нельзя было угадать. Он пытливо всматривался, горячо говорил и, прощаясь, просил после прочтения сценария поехать на завод-втуз имени Сталина в турбинный цех.

«Там мы найдем то, что нам нужно...» — И он стал бегло обрисовывать характерные черты многих рабочих-турбинников, которые, очевидно, ему были хорошо знакомы...

Я понял, что мы ищем с ним одного и того же Бабченко, но мне предстояла труднейшая задача — заставить поверить режиссера, что Семен Иванович будет сделан мною если не на все 100, так на 90 процентов — на меньшем Ф. Эрмлер не хотел мириться.

Через несколько дней мы на заводе. Картина создавалась на основе договора о взаимном шефстве между поста-

новочным коллективом и ударной бригадой первой пятидесятитысячной турбины.

Секретарь парткома знакомил с мастерами и рабочими цеха.

«Вот тридцатилетний стажер. Мастер»...

Поверх очков спокойный долгий взгляд... Рука медленно трет подбородок.. Темная крепкая рука... Пальцы как будто не гнутся... Но как точно и ловко взял какой-то инструмент...

«А вот этот любит выпить... Я вас познакомлю»...

Высокий, серое лицо... Никаких признаков алкоголизма... Руки висят тяжело... Разговорились. Рассматривает, улыбается.

«Ну что,. я не похож на мастера?..»

«Не больно похожи... Скорей на инженера...»

Подошел другой... Маленький, ловкий, с проворными руками. Козырнул двумя пальцами, приложив их на мгновенье к виску. Слушает.

«Почему не похожи?.. Вполне... У нас такие мастера есть. А вот, посмотрите, идет...»

И я начал узнавать своего Бабченко...

Крепкий, коренастый, среднего роста, он шел, нахлобучив кепи на брови... Глаза уверенные, хозяйские.. Шел в раскачку, немного по-медвежьи. Руки с негнущимися пальцами заложены назад. Из кармана — «Правда». Остановился.

Правая нога кривит... Борода немного заросшая... Усы повисли над губой.

К нему подошел рабочий.

Выслушал... Запустил указательный палец глубоко за ворот своей рубашки. Поправил, поежившись плечами. Отмахнулся рукой, пошел дальше.

Так, по частям, остро запоминая все характерные детали движений, костюма, походки, ритма, я «складывал» своего героя.

Несколько раз я был на заводе, обогащая себя наблюдениями...

Герои «Встречного» ударники турбинного цеха — говорят много интересного о фильме, посвященной их делам и дням...

«Того Бабченко, которого показывает артист Гардин, мы легко узнаем...

Наши актеры уже научились играть настоящих рабочих.

А сказать по правде, когда артист Гардин приходил в цех собирать материалы, мы здорово над ним потешались: куда такому «барину» играть рабочего».

(«Красная газета» № 271).

Так я приближался к своему Семену Ивановичу. Оставались детали. Я искал на улицах рисунок опьянения, без обычных заплетающихся ног, резкого покачивания и разговоров с самим собой.

Наконец!. Вот она... фигура... стоит у Таврического сада... расставила ноги циркулем, чтобы спокойно плюнуть на мостовую. Пошла прямо... Не качается... Но ноги, как деревянные... на протезах... (Вспоминаю своего безногого деда-немца в картине «Утирайте слезы».) Повидимому, то, что мне нужно.. Иду за фигурой... Стоп... Остановка... Ноги медленно расставляются циркулем... Глубокомысленный взгляд на мостовую... Плевок...

Я провожал его километра два...

Найдены ноги пьяного Бабченко.

Работа перешла в гримерную.

Мои «гримировальные принципы» хорошо известны. Заказываю я и парики и всевозможные наклейки, но... только для примерки, вновь подтверждая, что глядит на экране живым и убедительным н е з а г р и м и р о в а н н о е л и ц о, без общего тона, без каких бы то ни было наклеек, которые на том или другом крупном плане рассмотрит объектив и может дискредитировать ваш образ.

Но нет правила без исключений. Наши талантливые гримеры добились таких блестящих результатов, что их работа (бороды, парики и усы) на экране неощутима даже на крупных планах.

Мой Бабченко отстранил всякий грим.

Фактура лица изменялась только от вазелина — он заменял пот, а серая пудра — металлическую пыль.

Гримировал я руки... Они были предметом особого внимания моего и Ф. Эрмлера.

Руки рабочего — вот наиболее трудная фактура. Ее надо делать особенно тщательно, и технически эта гримировальная проблема достаточно сложна.

Раздумывая, разглядывая, примеряя и критикуя, я складывал из живых деталей, живых людей свой игровой образ Семена Ивановича.

Поведение его должно было определяться сценарной партитурой, а управление эмоциями и контроль укреплялись, когда образ созревал и вырастал.

Итак, в подготовительном периоде я проверял на себе метод объективной экспериментации, черпая в житейской практике, в бытие, меня окружающем, рисунки и краски для будущих перевоплощений в мой игровой образ.

Изучая впечатления других в условиях текущей жизни от моих случайных импровизированных игровых эскизов, я старался слиться возможно ближе с моим будущим образом и своим поведением дать одно из разрешений проблемы реалистической методики в актерском творчестве.

Смыкаясь с жизнью, я уже получал большие надежды сомкнуться с главным потребителем моего образа — с будущим зрителем.

Когда же окреп мой собранный по частям образ?

Из-за гримировального столика будущий Семен Иванович пошел на фотосъемку робко, с большим внутренним волнением.

Когда же он уверовал в себя, почувствовал силу?

На первых съемках цирка. (Они не вошли в картину вместе с пивной.) В этом ряде ночных работ я стал чувствовать и любить своего героя, заговорил его языком и, наконец, увидел большой палец Ф. Эрмлера и его довольное лицо, начавшее верить в Бабченко.

Вместе искали и вместе стали верить...

Проблема репетиций сейчас опять на повестке нашего производственного дня.

Репетиционная теория т. Сутырина, репетиционный эксперимент Л. Кулешова в «Великом утешителе» — это графический и пластический, вернее, теоретический и практический материал, на котором нельзя не остановиться.

Сначала историческая справка.

К 1 мая 1920 года натурщики 1-й государственной школы кинематографии классов О. И. Преображенской, Л. Кулешова и В. Гардина дали показательный вечер своих работ в присутствии А. В. Луначарского.

Программа трех отделений состояла из смонтированных отрывков небольшого агитационного сценария.

Монтаж производился раздергиваемися занавесками, разделенной на две половинки сцены, с просцениумом и с занавесом перед ним; таким образом образовались два просцениума, что позволяло подготавливать сразу три сцены (когда действие шло перед первой занавесью.)

Площадка а	Площадка б	
		занавес
Просцениум № 2		
		занавес
Просцениум № 1		

Полуминутные, минутные куски мелькали как на экране. В сорок минут проносилось шестьдесят сцен.

Мое вступительное слово (как художественного руководителя и быв. зав. школой) объясняло цель нашей работы — репетиционные эскизы для будущих постановок.

Хорошая закройка обеспечивает хорошие шитье — и «семь раз примерь и один отрежь».

Но это был двадцатый год. Пленки почти не было. Молодежь рвалась на экран... и приходилось искать выхода в решении тактических задач по театральным рецептам.

Прошло тринадцать лет... И я вновь увидел на фабрике «Межрабпомфильм» некоторых товарищей из «старой гвардии» 1-й государственной школы кинематографии вместе со своим маэстро.

Вспомнил, не без удовлетворения, и резолюцию 1-й всероссийской конференции зав. подотделами искусств губнаробразов:

> «1-я государственная школа кино, ломая старые приемы, создает новые формы киноискусства, впервые применяя методику коллективного творчества».
>
> 19—25/XII 1920 год.

Уезжая на фронтовые съемки, Л. Кулешов 22/V 1920 года просил прочесть своей группе:

> «Будем надеяться, что при настоящей работе, при завершении наших творческих начинаний мы встретимся и будем работать вместе».

Его желание исполнилось. Кулешовский ансамбль и специфика его приемов

смыкаются со всей историей кулешовской фактуры в продолжение тринадцати лет.

Можно ли делать из этих работ какие-нибудь производственные выводы?

Можно ли также разнообразнейшие приемы театрального монтажа спектакля, со сложнейшими предварительными репетиционными проработками, механически прививать и пересаживать на живой организм кино? Организм, живущий бесконечно разнообразным сцеплением своих клеток, несущий в себе потоки своей молодой крови!

Думаю, что такая «прививка» и «пересадка» еще больше нагрузят и без того «тяжелый воз» скороспелой методологии, который скрипит после годичных путешествий по тернистым производственным путям.

Были ли у Семена Ивановича Бабченко предварительные проработки его будущих эмоций, его диалогов и т. п.?

Нет.

Говорил ли ему режиссер: «Вообразите, вы на арене цирка... Кругом многотысячная толпа... Вы сидите на стуле». Или: «Вообразите сотни рабочих завода на празднике приема пятидесятитысячной турбины... Вы вбегаете на помост и кричите: «Стоит!»

Нет, не говорил...

Предлагал ли режиссер взять палку вместо флага и ходить по саду или по пустому ателье, воображая, что Бабченко несет позорный флаг?

Нет.

Привязанный вокруг пояса веревкой к подвешанной на крюках к подвижному крану деревянной платформе, на которой сидел, вытянувши ноги, со съемочным аппаратом оператор т. Гинсбург, я ходил по турбинному цеху с черным знаменем в руках...

Сидя на корточках, рядом с трехсоткой, Ф. Эрмлер делал достаточно яростно указания...

Движение кончалось, подвижной экран передвигался назад, через все ателье, и я снова ходил, снова две трехсотки, установленные на платформе, ослепляли мои глаза, снова сидел на корточках бледный от усталости режиссер, покрикивая: «Давайте сильней!», «Еще!», «Еще сильней!», «Смотрите на идущих!» (Мимо меня проходили рабочие турбинного цеха).

И я шел со знаменем в гневной экстатической зарядке, выключая целые комплексы раздражителей, засоряющих мое основное, доминирующее (главенствующее) эмоциональное состояние.

Было около десяти часов вечера (техническая примерка этой сложной сцены началась с шести). Визг и треск двигающегося крана, крики режиссера, ослепление глаз, неровности пола (я шел по рельсам), контроль расстояния от объектива веревкой, которая тянула за пояс, наконец, утомление от позднего часа (движение исполнялось раз десять)... Получит ли всю эту «нагрузку производственной действительности» актер на предварительных репетициях за два месяца до съемки?

Нет. Ничего не получит кроме указания о соответствующем эмоциональном состоянии, что он уже прочел в своем сценарном экземпляре.

Воспроизведение эмоций в полном разрыве с реальными производственными условиями, где актер совершенно неожиданно получает комплексы вредных раздражителей, — может ли дать такая практика предварительных репетиций какое-нибудь прочное руководство к его будущему поведению перед объективом?

Теоретически и практически работая над проблемой предварительных репетиций с 1920 года, я считаю предварительный период постановки одним из главнейших.

Он устраняет целый ряд уклонов и ошибок, из-за которых погибает и погибло много хороших сценариев.

Он определяет начало напряженного творческого периода постановки и дает большую нагрузку для фантазии актера...

В конце концов это фундамент будущей постройки картины, и к кладке этого фундамента нужно подходить чрезвычайно осторожно, с напряженным вниманием.

Очень нужно и интересно было бы иллюстрировать работу в подготовительном периоде примерами из богатейшей истории наших, советских постановок.

Крайне схематично я предлагал бы из своей практики следующее:

Эскизы для укрепления образа, и даже такие, какие не намечались в сценарной партитуре, а могут быть воображае-

мы по ходу развернутого действия, далее — примерка диалогов камерного порядка, эскизы на ощущения намечаемых эмоций в диалоге, трактовка пауз — словом те проработки, которые укрепляют образ, сохраняя все его активные возможности для будущей работы в реальных условиях.

Правда и простота в игре актера это высшие достижения его мастерства, это труднейшие результаты всей его артистической практики, вооруженной спецификой приемов его поведения перед объективом.

Если отсутствие практики у киноактеров наполнять предварительными репетициями по системе «1-й государственной школы кино—Кулешов», то такая эмоциональная гимнастика в своем логическом завершении должна притти сначала к отчетным показам, а потом и к кинофицированной сценической площадке — к кинопредставлению.

Опять историческая справка:

Постановка «Железной пяты» по Дж. Лондону в 1922 году в Москве. В Театре революционной сатиры. Режиссеры В. Гардин и Вс. Пудовкин и целый ряд аттракционов-мимодрам «кулешовского ансамбля» 1920 — 1923 годов.

Итак, логическое устремление киноактеров удержать, наконец, возможности повышения своей квалификации приведет вплотную к дискуссионной проблеме кинотеатра живого киноактера.

Но все эти педагогические рецепты, действие которых изучается на протяжении пятнадцати лет в наших киновузах, пока производственного значения не имеют.

Режиссер работает с актерами определившегося мастерства, то есть обладающими развитыми способностями воспроизводить эмоции своих героев, с определенными коэфициентами правды и простоты, с «обликом, внутренняя значимость которого возрастает благодаря воспроизведению его кинематографом» (Жан Эпштейн), с развитыми центрами самоконтроля и самоуправления.

Режиссеру в производственных условиях всегда приходится считаться с реальными данными, с наличностью всех возможностей, из которых складывается фактура негатива данного куска.

Педагогика уступает место тактике и стратегии. Режиссеру, как шахматному маэстро, приходится вести напряженный расчет времени, каждый раз, и каждый раз по-новому, он в ателье разрешает свои предположительные (сценарные) постановочные проблемы, которые должны быть увязаны во времени, рисунке и ритме с предыдущими и последующими кусками изготовляемой фильмы. Стандартизация постановочной методики, опирающаяся на путаницу в анализе «творческих» и «технологических» процессов, создаст больше затруднений, чем поможет производственной рационализации.

С Ф. М. Эрмлером я сделал всего Бабченко, которого мы видим на экране. Работа с С. Юткевичем в картину не вошла.

Режиссер подходил ко мне чрезвычайно бережно. Первые сцены с Бабчихой (народная артистка М. М. Блюменталь-Тамарина) мы устанавливали тщательно, репетируя все детали хронического алкоголизма, которые мне были неизвестны.

И все-таки после многократных повторений сцены с «законной» рюмкой водки, где я нюхал корку черного хлеба, выпуская воздух с легкой отрыжкой, времени оставалось достаточно и для отдыха перед съемкой.

Техника световых установок (час-полтора часа на общий план, полчаса на средний, и пятнадцать-двадцать минут на крупный) вполне страхует тщательную срепетовку. Ждать актера оператору приходится редко. Съемочный период «Встречного» фактически свелся к трем месяцам. «Господ Головлевых» — к пяти месяцам (с монтажем, без предварительных репетиций).

Через несколько дней подошла центральная сцена — «слезы Бабченко». Мы волновались с Эрмлером по-разному: он еще не верил моим слезам, а я был убежден, что следовая память театральных переживаний даст нужную реакцию.

«Доминанта (в данном случае «пьяные слезы Бабченко») характеризуется своею инерцией: однажды вызванная, она стойко держится в центрах и подкрепляется разнообразными раздражениями (гитара, цыганское пение, коньяк и т. п.) и, однажды вызванная, она может восстановиться.

(А. Ухтомский).

Одной из лучших ролей моего репертуара был Федя Протасов в «Живом трупе». Я гастролировал с саратовской труппой в Москве в 1912 году (театр Корша). Во втором акте, когда Маша пела романс: «Подруга ль тебе изменила», всегда текли слезы, мешая мне говорить — я захлебывался рыданиями.

Ф. Эрмлер создал аналогичные условия. Он посадил около меня слепую Шишкину с двумя гитаристами и ее пение вместе с рюмкой портвейна тотчас помогли образовать мне «главный очаг возбуждения», нужное доминирующее состояние, «доминанту» («Принцип доминанты». А. А. Ухтомский. «Новое в рефлексологии и физиологии нервной системы» под общей редакцией акад. В. М. Бехтерева. Гиз. Ленинград.1925).

> «Доминанта не только является нормальным рабочим принципом нервных центров, но ей принадлежит существенная роль в процессе новообразования реакций на среду».

Я плакал, репетируя сцену... И вот тут-то и надо было снимать — в тот непродолжительный период, когда актер максимально возбужден.

Но... последовала вторая репетиция... Опять горючие пьяные слезы полились из глаз Бабченко...

А на съемке, через час, мне пришлось глицерином укрепить фактуру моих слез, и мое эмоциональное напряжение ослабло.

Репетиции в данном случае оказались вредными — расшатали «доминанту» актера, которая до репетиций была чрезвычайно крепка, не пропускала никаких посторонних раздражителей и накапливала себе возбуждение.

Психофизиологические обоснования актерского творчества должны стать предметом пристального изучения.

Театр лишен крупного плана, лишен возможности раскладывать диалог на части, показывая то говорящее, то слушающее лицо, то об их вместе.

Расширяя композиционное существо диалога, э к р а н показывает каждый раз причину (раздражитель), вызвавшую ту или другую реакцию героя, например, медный пятачок, стоящий на работающей турбине, или кота, служащего на задних лапках, или рабочих, ожидающих результата проверки работы. Экран м о ж е т, ритмически чередуя композиционные части диалога — Бабченко, пятачок, кот и рабочие, — с о з д а в а т ь и л л ю з и ю о д н о в р е м е н н о г о д е й с т в и я, хотя фактически все эти композиции снимаются отдельно.

Таким образом сложенный первоначально сценарной техникой литературный замысел раскладывается съемочной техникой и вновь складывается монтажем. Нужно глубоко продумать все эти творческие этапы, почти не разделяемые друг от друга в некоторых отрезках времени и, наоборот, совершенно отделенные в других, чтобы утверждать ту или другую репетиционную систему.

Теперь о звуковых реакциях моего образа. В них новизна творимого, в них социалистическая ценность и острие нового воздействия на массы, в них — в этой новой фактуре (звуковая дорожка) — все будущие трудности для киноактера и тем более для режиссера нового периода советского кино — звукового.

Звуковая стихия, целый мир речевых звучаний ворвался в мастерство режиссера и актера. Речетворчество и учение о слове должно встать в центре внимания всех, кто так или иначе должен влиять на поведение человека и на формацию его личности.

Влияние слова даже на биологические процессы человека имеет ряды объективных доказательств.

> «Слово, считавшееся чем-то абстрактным и как орудие «психической» деятельности человека отделенное от его физического мира, — это слово должно теперь перейти из области «абстракции» в «конкретность» (даже с фактурой его записи) и в силу своей социальной значимости занять свое место среди прочих факторов, влияющих на человека».

Работа над ролевым текстом киноактера, казалось бы, мало должна отличаться от обычной работы драматического актера, и специфика звукового кино, повидимому, подтверждает эту проблематическую установку.

Хотя количественный объем текста даже ведущей роли киноактера значительно меньше эпизодической драматического актера, но ведь качество звучания должно быть так же заострено и так же

эмоционально оправдано, как у любого мастера слова.

Приспособление речевых интонаций к техническим особенностям приемной аппаратуры не всегда одинаково легко усваивается даже маститыми мастерами театра.

Как же должен чувствовать себя киноактер после многолетнего беззвучия?

Возможно ли, не владея труднейшим искусством художественной речи, вызывать сочувственные реакции слушателей?

Пока все позиции отдаются драматическому актеру. Для будущих боев киноактеру надо быстро освоить новое качество — звучание.

Может ли притти на помощь к озадаченному мастеру немого кино всесильный режиссер — «маг и волшебник», со штабом звукотехников, только-что начинающих постигать искусство выразительной речи?

Ф. М. Эрмлер располагал обычным разнохарактерным коллективом, объединявшим мастеров высокой техники речетворчества с актерами, не имевшими ни времени, ни возможности овладеть искусством речи.

Каким же методом вооружился режиссер, чтобы создать хорошо звучащий ансамбль?

Вдохновленный своей сценарной партитурой, остро переживая эмоциональный фон каждой звуковой реакции, режиссер старался создать вокруг актера ряд условий, которые могли бы замкнуть его в круге, воспроизводящем нужную, ценную эмоцию.

Как только этот круг смыкался, Ф. Эрмлер, напрягая все свои силы, не допускал прорывов. Его Бабченко был одновременно и моим, но как только намечался эмоциональный прорыв (ослабление доминанты), Ф. Эрмлер быстро заделывал пробоину.

Тонуть он не давал.

Полная боевая готовность, полное осознание творимого, крепкая эмоциональная установка (крепкая доминанта) и верная звуковая реакция — вот что было нашим общим лозунгом.

Мой Бабченко плакал часами, был «трагически пьян» многие сутки, неделями радовался и гневался.

Как туго был заряжен артист Пославский своим инженером-вредителем!

Как бережно ходил Ф. Эрмлер вокруг оператора Н. Ф. Козловского, который впервые играл ответственную роль!

Как оберегал он артистку Т. Гурецкую, как ухаживал за Бабчихой (М. М. Блюменталь-Тамарина), как мучился, страдал, радовался и злился вместе со своими героями все три месяца постановки!

Правдивое воспроизведение эмоциональных состояний и звучащих реакций требует полного согласования техники и темпераментов актера и режиссера, но эти необходимые условия качественной работы очень редко живут в постановочных коллективах. Интуиция не всегда может удачно заменять знания, и прорывы неизбежны.

Ряд научных и искусствоведческих проблем должен найти разрешение в экспериментально-исследовательских кабинетах, и тогда «генеральное планирование» станет на крепкие ноги.

В период освоения наших кинематографических достижений найдется много захватывающе интересной работы: «принцип доминанты» как основа воспроизведения эмоций; пути речетворчества в специфических разрезах работы актера перед микрофоном; рационализация творческой работы с точными расчетами понижения и повышения возбудимости; перестройка тактики и практики киноисскусства при освоении нового качества звука и т. п.

Актер, который сумел, создавши в себе нужную для данной сцены доминанту[1], согласовать свой контроль с режиссерским, будет в наиболее благоприятных условиях и для образования правдивых звучаний, и, если его творческая фантазия и техника дают разнообразные оттенки (интонации) звучащим реакциям, искусство режиссера проявится в выборе и укреплении их на крепком эмоциональном постаменте с расчетом, чтобы техника записи не стерла свежести интонационных красок.

Размеры статьи не позволяют классифицировать все способы, которыми вооружалась режиссура «Встречного» для организации в актерах нужных доминант (очагов повышенной возбудимости),

[1] «Доминанта создается односторонним накапливанием возбуждения в определенной группе центров, как бы за счет работы других центров. Это как бы принципиальное нарушение равновесия между центрами» (А. Ухтомский).

ускользнет и детальный анализ использованных приемов Ф. Эрмлера. Я ограничиваюсь рядом примером только из моей работы над образом Бабченко.

Одновременно с выработкой образа я возобновил гимнастику мускулов, участвующих в образовании звука.

Сколько книг по искусству речи — столько систем, и каждая излагает обычно физиологическое исследование аппарата дыхания, не давая конкретных способов для его развития.

Ясно, что драматическим артистам, чтецам, ораторам необходимо развивать свой голос упражнениями в дыхании, но как это делать, чтобы контролировать результат, знают очень немногие.

Киноактеру — работнику перед микрофоном, тем более необходимо овладеть своим звуковым аппаратом, потому что его практика ничтожна по сравнению с теми, кто осуществляет свою профессию на сценических площадках.

Техника записи звука еще не совершенна, но в каких бы направлениях она ни прогрессировала, ей не удастся из плохого звукового материала делать хороший.

Хорошее звучание речевых интонаций и управление голосовыми красками (высотой, силой, темпом и тембром) вряд ли осуществимо без постановки дыхания.

Постановка дыхания в моем творчестве, а следовательно и в образе Бабченко, была основой техники речи и фундаментом воспроизведения эмоций.

«Лучшая техника кажется отсутствием техники», и это «отсутствие» дается многолетним трудом.

Методика постановки голоса и разработка голосовых красок достаточно подробно разработаны в учебниках выразительной речи (Коровяков, Сладкопевцев, Озаровский и др.), и хотя системы эти требуют значительных переработок для актеров экрана, однако развитие техники речи можно пополнить по этим учебникам.

Тогда обычные требования режиссера и звукооператора: «ослабить звук на ударных гласных», «выделить плохослышимые концы слов» — не будут теми трудными барьерами, на которых многим молодым актерам приходится терять простоту речи.

Ослабление ударных гласных, «ценных» слов (Коровяков, «Искусство выразительной речи») в эмоциональном монологе оказывается непростой проблемой и для мастеров.

Приходится перестраивать всю тональность фразы и часто снижать качество эмоции или сбивать интонацию с естественности.

Главные трудности в коротких звуковых реакциях.

Например, короткая фраза Семена Ивановича: «Мой техникум прошла»—была записана четыре раза, а выбран вариант, где эмоция радости заливает все ударные гласные «о, у, а» достаточно равномерно, без выделений ценных слов, которые сначала режиссеру казались необходимыми.

Мы долго мучались над этой фразой... Анализировали эмоциональное состояние... Бабченко говорит, сияющий от радостного удовлетворения хорошо выполненной работы. Для резонерства, для логического, «умышленного» выделения слова «мой» или «техникум» не должно было бы быть места, потому что ценна здесь эмоциональная окраска, равномерно кроющая все ударные гласные трех слов.

Бабченко после двух запоротых цилиндров с громадным тормозным напряжением ожидает результата третьей проверки.

Тормозное напряжение настолько велико, что даже после растормаживающего словесного раздражителя — слов инженера Лазарева:

«Х о р о ш а я работа, Семен Иванович».

(Лазарев выделяет ценное слово «хорошая» — он менее эмоционален, он резонирует) — Бабченко все еще в полном тормозе... опустился на лавку и следит за прибежавшей Катей, бурно реагирующей на символический «большой сибирский палец» Лазарева.

Поцелуй Кати!

Тормоз лопнул и зафонтанировал высококачественной эмоцией радости, разлившейся по ударным гласным слов (звучащей реакции) Семена Ивановича.

Если бы здесь было не три, а тридцать три слова, то все-таки они были бы политы густой эмоциональной окраской, которая стирала бы «логические» «описательные», «символические» и всякие другие ударные акценты резонерства, до тех пор пока эмоция не остыла бы и, перерождаясь, не создала бы но-

вые очаги возбуждений, а с ними и новые краски для интонаций...

Так, при неожиданном печальном известии стынут краски радости и смеха и переходят в мрачные тона, а потом в слезы, всхлипывания и рыдания...

Вывод: опорная эмоция (доминанта) при звуковой реакции заливает интонацию характеризующей (данную эмоцию) окраской, символирующей данное состояние героя, а не смысловое значение его слов, которое как бы оттесняется на второй план.

Воспроизведение коротких звуковых реакций в обычных производственных условиях оторванности (на крупном плане) от целого куска, иногда даже значительным отрезком времени, крайне трудно для невооруженного техникой актера.

И тем более трудна техника озвучания. Здесь только упорными и продолжительными репетициями (вот где они нужны на 100 процентов), абсолютно сливаясь со своим экранным образом, воспроизводя почти полностью его эмоциональное состояние, его движения, можно достигать результатов.

Осложняется работа необходимостью точно всаживать звук в артикуляционный рисунок рта экранного образа.

Новый раздражитель внимания, даже напряженного внимания, не дает нужной доминанте найти свои формы.

Необходимо устранить или ослабить этот раздражитель — внимание — и это достигается только репетициями, то есть уверенностью полного совпадения.

Но вот зажглась красная лампочка, и предупреждение «съемка» как условный раздражитель мобилизует доминанту внимания в ущерб воспроизведению эмоции.

Ясно, когда этого предупреждения нет, спокойный сигнал «на репетицию» дает лучшие результаты, если съемка на самом деле происходила.

Я репетирую в большинстве случаев лучше, чем снимаюсь.

В заключение моих кратких воспоминаний о «Встречном» я хочу остановиться на центральных сценах, где мои эмоциональные напряжения доходили до вершин.

Начну с кадров, когда пьяные глаза Бабченко остановились на черном флаге с надписью «ПОЗОР». О них критика дала ряд противоположных суждений.

«Гардину нельзя простить сцены с черным флагом, так фальшива, так бесвкусно мелодраматична она, так не вяжется она и со всею картиной, с задуманным образом Бабченко»

(«Кино», 24/XI. В. Ягельный)

«Роль Бабченко исполняет артист Гардин. Он рисует образ исключительной силы, правдивости и свежести. Советские фильмы создали не много таких образов, такой яркости и такой цельности. Особенно запоминается сцена, когда старик впервые по-настоящему сознает тяжкий смысл собственного поведения, когда он срывает черный флаг со своего станка с надписью «Позор» и идет через весь цех завода с позорными знаменами».

(«Ленинградская правда», 10/XI)

Повидимому, критики с одинаковым «темпераментом», но направленным в разные стороны, не поняли этой сцены.

Но здесь виновата и режиссура.

После запоротого во второй раз цилиндра Бабченко пришел на завод «трагически пьяным».

Монтажер не поместил несколько кусков прихода Семена Ивановича, и весь заряд коньяка для пьяного блеска моих глаз, попал... в монтажную корзинку.

Сцена стала непонятной, когда выдернули из-под нее реалистическое основание.

Итак, мы видим Бабченко сразу в тупой ярости — черный флаг его дразнит, как красный — быка на арене.

«Позор» за его труд, премированный котом, «позор» на его, «бабченковском заводе!»

И его несет звериная сила искать виновников. Себя среди них он не видит...

Мое задание здесь было в разрыве с музыкальным. Это вторая ошибка режиссуры. Я услышал музыку после того, как сыграл, а Шостакович написал ее, а потом увидел актера.

Поэтому ряд повторных кусков, подогнанных под музыку, снизил впечатление.

Бабченко ворвался на партийное заседание:

«Мальчишка! Молокосос! Завод срамишь! Предложения высказываешь!»—

пьяно хрипит Семен Иванович на одеревенелых ногах.

Вот яркий пример, где смысловое значение интонации всецело покрыто эмоциональной окраской.

Все гласные ударны, все хриплы пьяным гневом.

«Там мой вопрос разбирается...»—

рвется пьяный старик в ту дверь, где он чуть человека в ярости не задушил.

Но это последняя, почти гаснущая на экране реакция, которая переключает доминанту пьяного гнева на горестное осознание своего положения.

«Беспартийный...»

Вот, что впервые залезает в сознание... и Бабченко ревет, ревет и жалуется своей «премии» — своему коту:

«Кому служишь?.. беспартийному...»

Что же расшибает «пьяную доминанту»: Семена Ивановича?

Конечно, вопрос секретаря парткома: «Ну, старик, как быть?»

И вот только тут, только тяжело стряхивая свою «пьяную доминанту», только здесь начинает растормаживаться старик. Он пропускает в сознание другие мысли (раздражители), он их собирает и разбирает, он начнет только теперь строить новое доминирующее состояние — искать выхода, искать ответа «старой гвардии» на вопрос «о содействии» секретаря парткома. Это и будет та ценная внутренняя работа, начало нового «бытия», определяющего новое «сознание» Бабченко, которое направит поведение старого рабочего к смене «пьяной доминанты» на «доминанту чести — радости труда». Чем определяется конец доминанты, конец нарушения равновесия между центрами? Когда доминанта представляет собой цепной рефлекс, направленный на определенный, разрешающий акт (слезы Бабченко — В. Г.), то разрешающий акт (слезы — В. Г.) и будет концом доминанты.

Но возможно возникновение в центрах новой доминанты, несовместимой с первою. (Приход секретаря и его вопрос — В. Г.) Мыслимо прямое торможение доминанты, «в лоб» с высших этажей центральной нервной системы. («Ну, старик, как быть? — В. Г.).

Прямое торможение, направленное на доминанту «в лоб», достигается наиболее трудно (и отмечается у актера обычно мимической паузой большей или меньшей продолжительностью, а иногда тормозной и растормаживающий процессы длятся очень долго и на них строится психологический хребет всего сценария —В.Г.).

> «Подкрепление доминанты посторонними импульсами, играющее столь существенную роль в ее характеристике, само по себе может подготовить ее торможение и положить ей конец».
>
> «По мере затухания доминанты все более сужается сфера тех раздражений, которые могут ее подкреплять, и вместе с тем все менее тормозятся прочие реакции, постепенно выходя из сферы влияния доминанты».

Не ясно ли теперь критику, когда Бабченко «осознает впервые по-настоящему тяжкий смысл собственного поведения»?

«Давай! Давай!» —

будет кричать перерожденный Семен Иванович.

Он задрожит от восторга, увидя стоящий пятачёк на работающей пятидесятитысячной, и бросится к своим товарищам — к своему бабченковскому заводу с ураганом радости:

«Стоит! Стоит сукин сын! Стоит!..»

Если бы все образы поднимались до таких трагических эмоциональных высот, которые штурмовал Фридрих Маркович Эрмлер вместе со мной, вместе со всем своим коллективом!..

Какой замечательной разрядной концовкой закончилась эта историческая юбилейная фильма.

«За нового коммуниста Семена Ивановича Бабченко...»

В период освоения и переорганизации производственной тактики для звукового кино монтажная проблема станет во весь рост.

Во «Встречном» монтажером был С. Юткевич, и пожалуй только такой квалификации мастер и должен вести эту труднейшую работу.

Спарившаяся режиссура свободно может монтировать одновременно с постановкой: передача чернового монтажа ассистенту не всегда бывает удачной, но я хотел бы думать о самостоятельных фигурах монтажеров, которые могут выясниться в наших стратегических туманах... Среди них я вижу и актера — актера ведущих ролей, самостоятельно

монтирующего свои сцены для чернового режиссерского просмотра.

Перевоплощение актера театра в игровой образ связано со зрителем, и в минуты высоких эмоциональных напряжений живая среда почти сливается в сочувственных переживаниях, образовывая как бы единый сомкнутый круг, концы его в руках актера — он их то смыкает, то размыкает, остро ощущая присутствие того, «тех миллионов», которым посвящено его мастерство.

Мастерство актера растет, ширится и углубляется от этого постоянного смыкания с живой средой — с потребителем его мастерства.

Образ экранного актера двухмерен и лишен благодетельного общения со средой, с настоящим бытием — он закован монтажем в неизменные временные и пространственные сочетания, и раз допущенная монтажная ошибка искажает игру актера на долгие годы до уничтожения негатива.

Сознание живого актера давно уже перестрадало этими ошибочными монтажными искажениями, но изменить ничего невозможно — экранный образ не совершенствуется.

Казалось бы, единственным выходом из такого положения было бы привлечение актера к монтажу, то есть к тому творчеству и к той технике, которые закрепляют его мастерство в неизменные формы.

Проблема рационализации тесно связана с проблемой одновременного с постановкой монтажа. Разрешение этого вопроса «всерьез и надолго» становится очевидным и очередным.

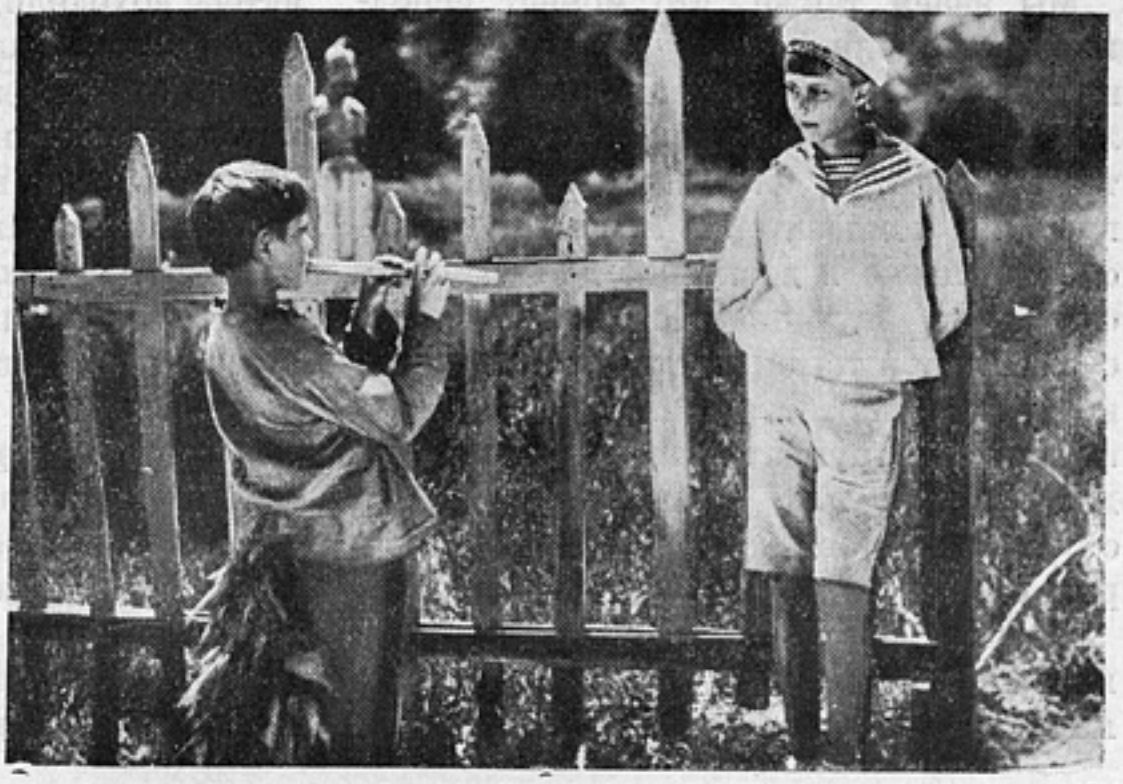
В каком монтаже может или должен участвовать высококвалифицированный актер: в предварительном — «творческом», или в последующем — «техническом»?

Если фактурное осуществление воображаемого в сценарии задания требует в монтажной стадии работы комбинационной ритмической правки и звуковой иллюстрации, то наименование этого процесса «техническим» — отпадает.

Остается цельный творческий период от начала до конца постановки, который очень сложен и различен в отрезках времени, по качеству и количеству напряжения фантазии, различен для каждого, в отдельности творящего индивидуума в коллективе, но спаян единой, общей волей, которая, главным образом, концентрируется в режиссуре.

Киноактер должен изучить весь творческий период постановки, и тогда значение его как основной производственной единицы будет закреплено.

Но эти позиции можно взять только упорным, сознательным и продуктивным трудом.



Арт. Цепенюк и Дубровский в детской фильме «Красный платочек». Режиссер Френкель

О „самостоятельности“ *актера*

Н. ВОЛКОВ

1

Искусство актера — искусство исполнительское. Это значит, что между ним и миром находится воля другого художника, который самостоятельно и непосредственно взглянул в лицо окружающей действительности и в художественных образах выразил свой взгляд на нее. В театре эта воля — воля драматурга, осложненная в дальнейшем вмешательством режиссера, который дает свою интерпретацию всей пьесы в целом. Актер, таким образом, превращая полученную от автора роль в живое «действующее лицо», еще корректирует эту роль режиссерской трактовкой. Такое же отсутствие непосредственного творческого акта находится и в исполнительском цехе кино, где актер экрана работает на основе сценария, полученного от кинодраматурга, а еще более на основе постановки режиссера, который на данном этапе существования кинематографии является почти самодержавным автором фильмы.

Мы знаем также, что момент исполнительства присущ не только театру, но и музыке, где дирижер, инструменталист или вокалист являются теми агентами искусства, благодаря которым написанная композитором музыка получает свое реальное и доступное для рядового слушателя звучание. Конечно, музыка существует и тогда, когда она не звучит, но чтение партитуры или клавира без помощи инструмента или оркестра есть достояние только немногих специалистов-музыкантов, композиторов или теоретиков.

Вопрос, который можно назвать основным для всякого художника-исполнителя, — это вопрос о качестве и характере его самостоятельного творчества, то есть вопрос о том, если ли у него «тематика, отличная от «тематики» исполняемого произведения. Этот вопрос остается в силе и тогда, когда самостоятельная тематика исполнителя совпадает с существом исполняемого произведения-так как, по структуре творческого пере, живания исполнителя, она в таком случае является как бы первичным и непосредственным отношением к действительности.

Остановимся прежде всего на актере театральном. История сценического искусства настолько богата фактами, что на основании этих фактов можно легче составить представление о том, что мы ориентировочно назвали тематикой актера. Думается также, что многое, что может быть разрешено на опыте театра, потом с соответственными изменениями можно будет перенести и в область экрана.

То, что у актера имеется самостоятельная тематика, ставилось зачастую под подозрение. Некоторые из писавших об актере доходили в своих отрицаниях значения актера как самостоятельного творца до самых резких утверждений. В их истолковании актер являлся чуть ли не пустым местом, которое можно заполнить любым содержанием. За пестрыми личинами играемых ролей не различили человеческого лица художника. Искусство актера в отличие от «непосредственных» искусств казалось скорее ремеслом или в лучшем случае мастерством, но не тем собственным выражением внутренней темы, которая есть всегда у большого художника, все равно является ли он писателем или композитором, живописцем или скульптором.

Актера загоняли в традиционные стой-

ла амплуа и его дарование расценивали по тем естественным данным, которые составляли его физический облик. Еще совсем недавно в брошюре «Амплуа актера», изданной в 1922 году Государственными высшими режиссерскими мастерскими, писалось, что «необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости», а возбудимость в свою очередь определялась как «способность воспроизводить в чувствованиях, в движениях и слове полученное извне задание». В этих словах следует подчеркнуть особо выражение «извне», так как оно по существу и являлось отрицанием самостоятельной воли актера как творца. Правда, дальше глухо говорилось об инициативе лицедея, но в чем эта инициатива как импульс должна была заключаться, авторы брошюры умалчивали. Зато в таблицах подробно говорилось о тех физических качествах, какими должен обладать представитель того или иного амплуа. Так, «первый герой» должен был быть выше среднего роста, иметь длинные ноги, широкое или узкое лицо, средний объем головы, длинную круглую шею, широкие плечи, среднюю ширину талии и бедер, большие продолговатые глаза, предпочтительно светлые, выразительные кисти рук, баритон, тяготеющий к басу, и большую силу голосового звука». Такая дескрипция внешних признаков оставляла в стороне внутреннюю жизнь актера как духовную величину или в лучшем случае, сводила его психическую жизнь к циклу рефлексов.

Школа Художественного театра требовала от актера оправдать непосредственностью переживания изображаемые чувства действующего лица на сцене. Но в этой непосредственности заключался и заключается, по существу, момент психологического вчувствования, а отнюдь не момент миросозерцательного отношения к роли. Это своего рода внутренняя техника, но не тот момент самостоятельной тематики, о которой следует говорить.

В чем же заключается острие интересующей нас проблемы? В том, имеет ли актер свое собственное слово о мире, которое он, хотя и при помощи чужой пьесы, может и хочет обнародовать во вне. Другими словами, должен ли зритель, воспринимающий актера в гриме и костюме действующего лица, за этим гримом и костюмом, за словами автора чувствовать личную тему исполнителя, его личное миросозерцание, его, им самим выношенную творческую правду.

Было бы, однако, большой ошибкой, если бы мы решали эту проблему абстрактно и обобщающе по отношению ко всей актерской массе не только современной, но и прошлой, так сказать, на все времена, страны и народы. В театральных пьесах ведь есть роли разного значения и далеко не все из них имеют миросозерцательный момент. Есть роли чисто служебные или бытовые, есть роли, через которые автор не пропустил внутреннего тока и которые для него самого отнюдь не являются определяющими. Правда, чем больше драматург, тем круг ведущих ролей у него расширяется, и если мы возьмем к примеру «Горе от ума», то мы увидим, что мысль Грибоедова, хотя и сосредоточена и сконцентрирована в образе Чацкого, но ее отблески лежат и на других образах пьесы, требуя от исполнителя не только передачи роли, но и выражения отношения к ней. Можно, конечно, и Скалозуба и Молчалина сыграть в бытовом плане грибоедовской Москвы, но можно подать их так, что зритель почувствует наличие в трактовке определенного к ним отношения не только автора, но и актера.

Творческая задача актера, прежде всего, заключается в таком оживлении характера действующего лица, чтобы зритель поверил в реальность его поведения. Но вот и в определении пределов и объема этой творческой задачи и проявляется самостоятельность или несамостоятельность актера как человека своей индивидуальной тематики. Другими словами мы постулируем необходимость такого субъективного момента в творчестве актера, который позволил бы о нем самом судить как о человеке определенного мировоззрения. Это и есть решающий идеологический момент в творчестве актера как самостоятельного творца, хотя он и является исполнителем заданий, полученных «извне».

Однако остается в силе вопрос, как же быть актеру с автором, который все-таки стоит между актером и миром. Этот вопрос нельзя разрешить механически, он имеет глубокий внутренний смысл.

этот внутренний смысл заключается в том, что каждый автор по существу должен найти свего актера и обратно — каждый большой актер может раскрыться до конца только тогда, когда он будет иметь в своем распоряжении захвативший его материал. История русского театра XIX века знает две таких знаменательных встречи. Это встреча Щепкина с Гоголем и Садовского с Островским. Причем характерно, что реализм Щепкина, столь близкий реализму Гоголя, был уже враждебен тому реализму, который предлагал в своих пьесах Островский. Такой же знаменательной была встреча артистов Московского Художественного театра с драматургией Чехова, нашедшей в театре Станиславского и Немировича-Данченко свое адекватное раскрытие, хотя эта адекватность не может нами в настоящее время считаться абсолютно канонической. Но для конца 90-х годов и начале 900-х чеховские пьесы сценически можно было читать только так, как это делал Художественный театр, или не читать вовсе. Привлекательность больших авторов заключается в том, что они, переживая театр своего времени, остаются неисчерпаемым источником новых сценических возможностей для иных театральных школ и направлений.

Таким автором, определившим работу целого ряда актерских поколений, является, например, Шекспир, исполнение которого дает актерам самых различных школ выразить не только свой эстетический критерий, но еще больше — свой внутренний мир, сложившийся и детерминированный определенными социальными условиями другого времени и личным своеобразием исполнителя.

Любопытно, что целый ряд актеров создает образы громадного, потрясающего значения на основе отнюдь не первоклассного драматургического материала. Я в другой статье говорил, что гениальная Дузэ, играя, например, «Даму с камелиями», отнюдь не создавала образа парижской куртизанки, но сценически рассказывала драму женского сердца такой, какой она рисовалась ей, как результат самостоятельного отношения к тексту пьесы Дюма-сына. Ермолова в блестящей комедии Скриба «Стакан воды» играла отнюдь не комедийный образ английской королевы, но трагическую элегию любви. Артистка выходила из виртуозного сюжетного лабиринта для того, чтобы поведать зрителю историю страдающего сердца.

Театр имеет свои жанры, которые диктуют актеру линию и характер его мастерства. Драма, опера, оперетта или балет имеют для своих представителей определенные нормы выразительности. Но эти нормы для актеров крупной человеческой индивидуальности имеют значение как бы препятствий, которые они преодолевают в своем творчестве. Можно спеть того же «Бориса Годунова», оставаясь в пределах чисто вокальной трактовки образа и приблизительного исторического правдоподобия, и можно дать целую философию власти с ее внутренними противоречиями, как это делал, например, Шаляпин. Можно протанцевать «Лебединое озеро», вызывая восторг блеском технической виртуозности, или поднять образ до высоты

Арт. К. Тарасова в роли Настеньки. «Петербургская ночь». Режиссеры Г. Рошаль и В. Строева, оператор Д. Фельдман

трагического понимания любви и смерти, как это делала Анна Павлова. Можно в опереттe дать чисто внешний лиризм или поверхностную буффонаду и можно до конца раскрыть через опереточные образы определенный стиль отношения к действительности, как это умели делать блестящие представители венского опереточного театра, хотя бы тот же Шпильман. Такую же углубленную оперетту давала и еврейская примадонна Клара Юнг, для которой ее шаблонные роли были только поводом для того, чтобы выразить свой взгляд на отношение между мужчиной и женщиной.

Когда мы говорим о тематике актера, не надо придавать этому, может быть, не очень точному термину универсального значения. Актер в своем творчестве не может дать исчерпывающей системы миросозерцания, как это может дать крупный философ или крупный писатель, но актер в той области, в которой он творит, а именно в области передачи человеческого поведения, должен быть предельно этичным, давая в художественных образах понимание должных и недолжных отношений между людьми. Только при этом условии актер становится актером-трибуном лицедей и мастер чужих личин вырастает перед зрителем как самостоятельная художественная и человеческая личность. И вопрос о том, есть ли самостоятельная тематика у такого актера, есть вопрос мнимый, потому что эта тематика ясна и очевидна для каждого зрителя, имеющего счастье видеть великих мастеров сценического искусства.

Еще один пункт: при помощи каких же средств искусства актер утверждает самостоятельность своей темы? Ведь, что бы мы ни говорили, «Гамлет» остается «Гамлетом», и все равно, как ни играет его актер, плащ датского принца лежит на его плечах. Но так обстоит лишь на первый взгляд. Всякая большая роль в значительном произведении есть известное слово об основных моментах жизни. Пьеса Горького «Егор Булычев» сильна не только потому, что в ней ярко изображен распад купеческой среды, но и тем, что на материале этого распада писателем поставлены определенные проблемы о смысле человеческой жизни в связи с неизбежностью смерти. Ее антирелигиозное острие дано не в агитационной прямолинейности, но в ожесточенности внутренней дискуссии. И вот для актера, играющего роль Егора Булычева или шекспировского Гамлета, остается возможным показать свое собственное мировоззрение через идеологическую концепцию образа, из этой идеологической концепции вырастает и форма образа. Большая роль (большая в смысле внутренней значительности) предполагает всегда возможность ряда трактовок, потому что даваемый автором материал столь обширен и многообразен, что он допускает свободу в выборе мотивировок. И актер, если только он обладает собственным мировоззрением, всегда сумеет так просквозить роль этим собственным «я», что она, оставаясь авторским образом, в то же время превращается в лирического двойника самого актера. Трактовка роли в руках серьезного и глубокого исполнителя никогда

Арт. А. Орлова в роли провинциальной актрисы и арт. Б. Добронравов в роли скрипача Ефимова. «Петербургская ночь».

не является случайной. Она есть продукт его внутреннего опыта, который он и выражает в приемах актерского мастерства на основе авторского текста и в постановочной раме, предложенной режиссером. Только при этом условии актерское мастерство не превращается в техническое виртуозничанье, но остается средством выражения человеческой глубины. И здесь проблема необходимости и зависимости, которая присуща всякому исполнительскому искусству, становится проблемой свободы в раскрытии творческого «я».

2

Обратимся к киноактеру.

Кино с особой силой утверждает примат человека на экране. Зритель художественной картины обычно смотрит на героя фильмы, не разбивая созерцаемый образ на исполнителя и исполняемое. Для него в известном смысле между этими двумя элементами стоит знак равенства. Это положение хорошо учтено западной кинематографией, когда она оперирует пресловутой системой «звезд». Для западного кино на первом месте стоит имя актера, а все остальное, в том числе даже и режиссура, имеет второстепенное значение. И как ни прославлены имена Сесиль де Миля и Гриффитса, Любича или Строкгейма, — их блеск уступает блеску Дугласа Фербенкса, Мэри Пикфорд или Чаплина. Отсюда вытекают различные выводы. Первый вывод — это то, что западноевропейская буржуазная фильма строится не для образного познания действительности, но для выявления тех качеств, которые руководители кино находят необходимым воплотить в том или ином герое. Как правило, не актер подбирается для сценария, но сценарий пишется для актера с полным учетом характерных черт его личного своеобразия. Дело тут не только в маске или амплуа, но в том мироощущении, в том моральном облике, который актер должен выразить на экране. Обычно это мироощущение не очень сложно и может быть сведено к весьма бедной формуле. Дуглас Фербенкс, играющий «Багдадского вора» или «Знак Зорро», или «Робина Гуда», утверждает простую истину об оптимизме здорового человека, о чисто физиологическом ощущении человеческого благородства. Эмиль Яннингс во всех своих картинах рассказывает одну и ту же повесть о двойственности человеческой природы, о том, что даже образцовый семьянин или добрый буржуа не знает, какие грозные силы таятся на дне его души и какой взрыв страстей может потрясти до основания его размеренную и спокойную жизнь. Чарли Чаплин утверждает в своих основных фильмах лирическое одиночество человека на земле. В его блестящих и острых комедиях проходит одна и та же идея вечного странника (недаром одна из его картин называется «Пилигрим»), вечного странника, для которого нет нигде приюта и для которого жизнь есть всегда дорога. Поставленная им картина «Парижанка» так и кончается дорогой, на которой люди, проходя бок о бок, не могут встретиться, хотя внутренне они близки. Адольф Менжу утверждает примитивный гедонизм. В его внешней элегантности заключено определенное миросозерцание, поверхностное, скептическое, «пена шампанского». Вся жизнь для этого жуира есть лишь чередование приятных и неприятных моментов, и он как толстовский Стива Облонский не задумывается над основным значением тех событий и положений, в которые ввергает его судьба. Но буржуазное кино,

правильно разгадав природу кинообраза как тождество исполнителя и исполняемого, в то же самое время контролирует актерскую тематику с точки зрения определенной условной морали. Оно дает возможность актеру высказаться, но по определенному перечню вопросов и в определенном духе, жестоко цензуруя каждое отклонение. Свобода актера в буржуазном кино — свобода мнимая. Это понятно, ибо в основе буржуазной кинематографии лежит не жажда познать подлинную суть вещей, раскрыть их социальную природу, но желание убаюкать внимание зрителя мнимо реалистической сказкой о той красивой жизни, о которой, по мнению кинозаправил, зритель должен мечтать. Даже в картинах, где фигурируют какие-нибудь темные герои или уголовные преступники, и здесь есть психологический учет того, что мещанский зритель в тайниках души мечтает о возможности пережить какое-либо происшествие, которое нарушит механический ход его маленькой, обыденной жизни. И в тот момент, когда зрительный зал, затаив дыхание, следит за подвигами какого-нибудь Фантомаса или Арсена Люпена, — он в своем волнении от их ловких поступков дает выход вот этим романтическим беспочвенным мечтаниям. Это своего рода провинциальный чиновник, который мечтал о романе с негритянкой. Буржуазный киноактер работает на обывательские идеи, а не для осмысления жизненных процессов.

3

Советское кино радикально отлично от буржуазного. Для него каждая фильма, как правило, должна быть проникнута пафосом познанной действительности. Действительность, выявленная в своих основных тенденциях роста и развития, в своих отклонениях и срывах, — вот истинный герой советского кино. Поэтому в лучших советских фильмах мы видим какую-то особую инициативность, энергичность, целеустремленность, перспективность, то есть то, что присуще новому человеческому обществу, ломающему старый уклад для лучшей жизни. Советское кино по-новому осмысливает социальное значение человека, ставя личную жизнь в зависимость от тех великих задач эпохи, которые каждый человек на своем особом участке должен осуществлять. Отсюда иная трактовка действующих лиц, чем на Западе. На Западе актер есть выразитель узко личных эмоций, у нас он должен давать понимание личной жизни не

Слева: засл. арт. Б. Добронравов и арт. А. Костомолоцкий

Справа: арт. К. Тарасова и Б. Добронравов. «Петербургская ночь». Режиссеры Г. Рошаль и В. Строева, оператор Д. Фельдман

через личные, но социальные ценности.

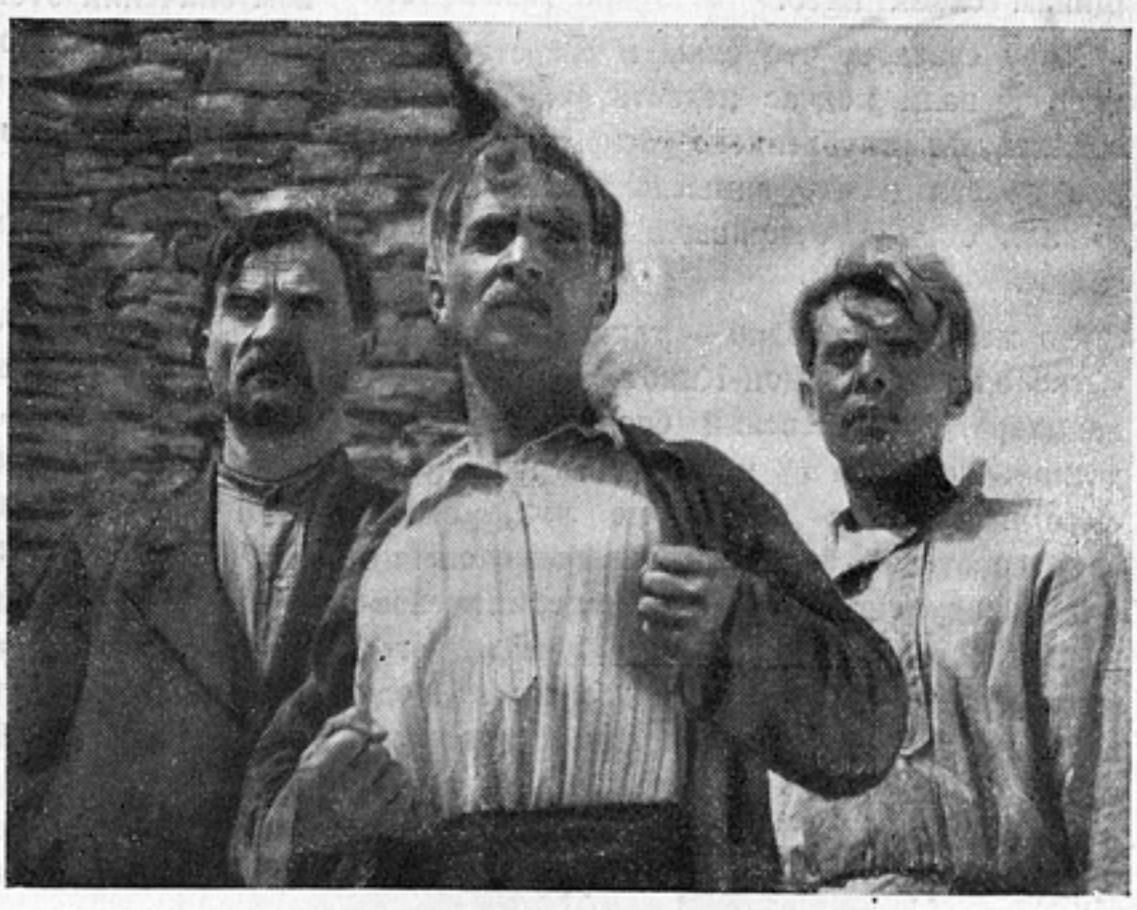
Однако такой взгляд на вещи создает для непосредственной практики киноактерского мастерства ряд противоречий, которые, конечно, могут быть сняты, но иначе, чем это делает Запад. Противоречие же заключается в том, что зритель все равно не может отказаться от мысли, что актер, играющий на экране, есть только актер, а не самое живое лицо. Реализм кино заключается в том, что мы воспринимаем фабулу картины как истинное происшествие, которое удалось киноаппарату заснять врасплох. Пусть эта точка зрения наивна, но она характерна для массового восприятия той или иной удавшейся картины. И если этого восприятия нет, то значит в картине с точки зрения реализма допущены какие-то ошибки. Но из того, что главной пружиной советской картины является социальное событие, совсем не должна следовать ненужность утверждения каждого актера в определенном плане изображаемых им фигур. Мы же являемся свидетелями, как актер, играющий сегодня положительного героя, в другой картине уже оказывается вредителем, а в третьей снова возвращается на положительную стезю. Гардин, игравший рабочего во «Встречном», в «26 комиссарах» оказывается отвратительным буржуем. И зритель, видя такую трансформацию, перестает ощущать единство исполнителя и героя, но начинает подозревать в фильме всего лишь сочиненную пьесу. Можно сказать, что при такой чехарде актерских образов нарушается какой-то минимум необходимого для кино реализма. Вместе с тем нарушается и то, что мы называем тематикой актера. Актер перестает чувствовать внутреннюю потребность выразить в кино свое собственное я, он становится всего лишь исполнителем чужих, действительно извне полученных заданий. А между тем художественно-идеологическая природа советской фильмы совсем не предполагает такого рассосредоточивания одного и того же актера. Скорее оно просто недоучитывает этот важный момент прикрепления актера к определенной психологической категории, при которой как бы актер ни менялся от роли к роли, он все равно остается тождественным в своем социальном и эмоциональном типе. Эта типичность не есть пресловутый «типаж», но понимание актерской индивидуальности как резкого выражения той или иной тенденции, присущей эпохе. В отдельных советских актерах эта тенденция определенно прощупывается и ее надо сохранять. Эта тенденция есть у Никитина, есть у Штрауха, есть у Хохловой и, пожалуй, у Кузминой. Их всех определяет, если можно так выразиться, различность встречи человека с новой жизнью. Эту встречу, которую можно назвать проблемой включения человека в строительство нового мира, они понимают по-своему и различно. Здесь есть целая гамма оттенков от пассивности к максимальной актив-

Засл. арт. МХАТ I Алла Тарасова в роли Катерины. «Гроза». Режиссер В. Петров, оператор Гарданов

ности, от полной беспомощности к левому и творческому приятию жизни.

Отсюда — последний вывод. Борьба за тематику актера есть борьба за мастерство плюс мировоззрение, за изжитие нигилистического подхода к сценическому и экранному образу. Но мы все еще различаем актеров только по творческому методу, разумея под этим творческим методом главным образом приемы и средства построения сценического образа и характера игры. Такое понимание творческих задач есть в сущности понимание чисто формальное, ибо оно оставляет в стороне стержневой вопрос об актере, как художнике, выражающем в своем творчестве эпоху и общество, к которому оно принадлежит. Советское кино должно бороться за актера с мировоззрением, а для этого надо продумать до конца взаимоотношения всех элементов фильмы и выделить особо актера как действенное начало фильмы, поняв природу его исполнительского искусства. Советская фильма строится ради познания и преобразования действительности, но руками и мозгом человека, а не помимо него. «Человек же на экране» должен быть не только актером играющим его, но и сознательным и активным строителем нового мира. Он должен быть большим человеком своей эпохи. Тогда и вскроется своеобразная тематика советского киноактера.

★



Арт. Надемский, Красенко и Метлов в фильме «Острая могила». Режиссер Белинский, операторы Бельский и Корюков

Полпред
советской культуры

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ КАК КИНОДРАМАТУРГ

26 декабря в 6 часов вечера умер старый большевик, соратник Ленина, полпред советской культуры, мыслитель, ученый, художник и обаятельнейший жизнерадостный человек.

2 января в 4 часа дня на Красной площади грянули прощальные залпы.

В седой Кремлевской стене, в почетном ряду прибавилась еще одна стальная урна.

Анатолий Васильевич Луначарский, великий друг трудящихся всего мира, навсегда покинул ряды живых.

Наука, искусство, литература, равно как и все иные области, которых коснулся талант Луначарского, навсегда сохранят о нем живую благодарную память. Драматургия Луначарского, глубокая и своеобразная, еще недостаточно оценена и изучена, в особенности в свете тех комментариев и указаний, которые Анатолий Васильевич так щедро (устно и письменно) давал, хочу сказать — дарил, исполнителям и постановщикам своих пьес.

Хочу сказать, что силы и средства театров бывали подчас недостаточно использованы для углубленного раскрытия замыслов автора и что замыслы эти зачастую бывали обширнее привычных норм реализации.

Но несомненно одно — такие пьесы, как «Освобожденный Дон-Кихот», «Слесарь и канцлер», «Королевский брадобрей», «Медвежья свадьба» и даже труднейший «Кромвель», еще раз, и не раз, увидят свет советской рампы и новые поколения зрителей сумеют оценить глубокое и превосходное мастерство А. В. Луначарского, крупнейшего и умнейшего драматурга, одного из зачинателей советской драматургии.

Теадраматург Луначарский был в то же время и крупным кинодраматургом.

История советской кинематографии отметит его как первого по времени кинодраматурга, как пионера советского сценария.

В бурные годы гражданской войны — и это мало кому известно — именно А. В. Луначарский был автором первых советских агитационных фильм, то есть тех фильм, которые в обстановке того времени (1919—1920 годы) были наиболее необходимы нашему экрану.

Знаменитые слова Ленина о том, что «из всех искусств самое важное для России кино», были сказаны именно по докладу А. В. Луначарского.

Всюду, во всех своих выступлениях о советском искусстве Анатолий Васильевич не переставал подчеркивать первоочередную важность развития кинематографии, и никто не мог и не умел так искренно радоваться каждому нашему успеху и так печалиться при наших неудачах.

Оговорюсь: никакая «печаль» в обычном значении этого слова никогда не была в характере Анатолия Васильевича, гораздо более знаком его бурный гнев и еще чаще остроумнейшие реплики, именно «не в бровь, а в глаз» высмеивавшие тот или иной недостаток художественного произведения.

Но эти замечательные творческие анализы, всегда сверкавшие самыми неожиданными (порою курьезными, порою фантастическими) сравнениями и образами, никогда не вызывали обычного в таких случаях разочарования или депрессии со стороны критикуемых.

Ни у кого и никогда «не опускались руки», ибо в высказываниях Луначарского таилась огромная творческая потенция, всегда высоко поднимавшая мысль, всегда заразительно, смело и молодо звавшая к преодолениям и победам.

Говорил не просто критик — говорил марксист-художник, мастер, стремившийся во всеоружии культуры и знаний во что бы то ни стало поднять, а никогда не унизить чужое произведение.

Мне памятны случаи, когда безнадежные на первый взгляд пьесы, рассказы или сценарии в пересказе (критическом, творческом пересказе) Анатолия Васильевича приобретали глубину и значительность, подчас неожиданную для самих авторов этих произведений: тени людей оживали, преображаясь в живые полнокровные персонажи, тяжеловесный диалог становился четким и простым, сюжетные схемы обогащались. Блестящий талант импровизатора превращал стекла в алмазы.

Творческая работа с Анатолием Васильевичем всегда напоминала какую-то необычайно увлекательную (иногда даже азартную) игру.

Автору этих строк посчастливилось принимать непосредственное участие почти во всех работах А. В. Луначарского как кинодраматурга.

Именно в этой области можно было с особой яркостью проследить, как высоко была развита у Анатолия Васильевича способность мыслить образами, способность «видеть» еще несуществующую фильму.

Киносценарий по существу и есть «потенциальная фильма». Эту простую истину, однако, не дают себе труда уяснить очень многие наши писатели, начинающие работать в кино.

Язык сценария скуп и лаконичен.

Все происходит в «данный момент». Все в настоящем времени. И это «настоящее время» весьма ограничено. Поэтому ничего лишнего. Все рассчитано на мгновенное и отчетливое восприятие.

Наши сценарии обычно писались так: прежде всего я диктовал так называемый сценарный контур (то есть первый гибкий вариант литературного сценария) и передавал его Анатолию Васильевичу.

После этого происходили совместные обсуждения, примерно, в стиле тех, о которых я упоминал выше. Второй вариант обычно и бывал производственным сценарием и почти никогда не подвергался переделкам. Однако некоторые трудные сцены варьировались бесконечное количество раз. Я помню, когда Анатолий Васильевич вызвал меня на своеобразное соревнование, заключавшееся в том, чтобы выяснить предельное количество вариантов для одного очень замысловатого эпизода в «Саламандре».

Я сдался после тринадцатого. Анатолий Васильевич, увлекшись игрой, далеко опередил меня. Помешал чей-то приход.

Лютый враг всяческого упрощенчества и схемы, Анатолий Васильевич бурно негодовал, когда содержание наших пьес или фильм шло по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии явного или тайного приспособленчества.

> «Искусство, и в особенности кино, — говорил он, — должно будить творческую мысль, оно должно быть целеустремленным, оно должно служить идеям победившего класса, того единственного класса, которому власть принадлежит по праву... Пишите ярче и в то же время проще... смелее... ставьте проблемы острее... глубже. Не бойтесь шептунов, утверждающих, что на заводе или в деревне вас «не поймут». Это шопот классового врага. Если вас не поняли, значит вы плохо рассказали, плохо изучили, плохо смотрите вокруг себя... Мы живем в величайшую из мировых эпох, это налагает величайшую ответственность на каждого советского художника. Горе отстающим».

Еще не перечитаны письма и стенограммы. Еще не разобраны старые рукописи. В них несомненно найдутся ценнейшие страницы, страницы, характеризующие отношение А. В. Луначарского к советской кинодраматургии.

Например, либретто «Королевского брадобрея» (весьма отличное от пьесы) представляет собой замечательный пример того, как легко и безукоризненно, с точки зрения кинематографиста, переключал Анатолий Васильевич содержание своей же пьесы в новое качество. И как этот «сценарный контур» является в то же время превосходным литературным произведением.

Позволю себе остановиться на перечне работ А. В. Луначарского как кинодраматурга.

1. Агитационные фильмы (1919—1920 годы). Рукописи, повидимому, не сохранились.

2. «Медвежья свадьба» (совместно с Г. Э. Гребнер) (1924—1925 год). Производство «Межрабпом-Русь». Постановщик К. В. Эггерт.

3. «Королевский брадобрей». Либретто и незаконченный сценарий. (Работа была прер-

вана в связи с длительным отъездом Анатолия Васильевича за границу).

4. «Яд». Производство Союзкино. Режиссер Иванов-Барков.

5. «Саламандра» (совместно с Г. Э. Гребнер) (1927 год). Производство «Межрабпомфильм». Постановщик Г. Л. Рошаль.

6. «Комета». Либретто сценария из эпохи 1907—1910 годов. (Один из эпизодов этого либретто послужил материалом для одноактной пьесы того же названия).

7. «Последний император». Сценарий написан совместно с Г. Э. Гребнер для берлинской «Дерусы». Не пошел в постановку исключительно ввиду того, что авторы отказались удовлетворить требования руководителей фирмы и внести некоторые изменения, грубо искажавшие основную мысль (сценарий отчасти написан на материале пьесы А. В. Луначарского «Слесарь и канцлер»).

Помимо этих законченных работ Анатолий Васильевич принимал участие в качестве «главного советчика» в сценарии Г. Э. Гребнер «Р.У.Р.». Страницы этого сценария, испещренные редакционными заметками и поправками Анатолия Васильевича, представляют собой образец его необыкновенно внимательного отношения ко всяким, может быть, и спорным, но новым исканиям в построении кинофильмы. И, наконец, в 1933 году Анатолий Васильевич предполагал приступить совместно со мной к работе над сценарием «Лилюли», по теме и под общей редакцией его знаменитого друга Ромен Роллана.

Этой любопытнейшей работе не суждено было осуществиться.

Не сбылась и другая мечта Анатолия Васильевича, касавшаяся экранизации одного из его любимейших произведений.

Речь шла о «Дон-Кихоте» Сервантеса.

Все это оборвалось жестоко и несправедливо.

Полпред советской культуры, наш великий друг ушел навсегда.

На траурных вечерах памяти Анатолия Васильевича мы слышим, каким глубоким волнением, какой глубокой нежностью звучат воспоминания старых партийцев и ближайших друзей Анатолия Васильевича.

Творческие кадры советской кинематографии, которые так знал и так любил Анатолий Васильевич, навсегда сохранят о нем яркую и благодарную память.

ГЕОРГ ГРЕБНЕР

★

Проблема занимательности

Н. ИЕЗУИТОВ

Кто размажет самые лучшие краски в беспорядке, тот не может доставить даже такого удовольствия, как набросавший рисунок мелом.

АРИСТОТЕЛЬ

О проблеме занимательности ныне забыли, хотя еще год назад при одном только упоминании слова «занимательность» разгорались взволнованные споры, скрещивались противоположные мнения, произносились обидные слова и спорщики расходились, не удовлетворенные самими собой и прежде всего группой кинофильм, утративших контакт с широким зрителем. Не покажется ли странной постановка этого вопроса теперь, когда дискуссии о занимательности смолкли и случайные утверждения по тому или иному поводу в связи с занимательностью не только не подхватываются, но встречаются ироническими репликами как беспомощные взмахи кулаками после давно законченной драки? Всестороннее обдумывание этого и подобных ему возражений не смогло, однако, изменить нашего решения обсудить еще раз группу вопросов, возникших и возникающих постоянно при анализе проблемы занимательности. Ведь если прекратились споры о занимательности, это не значит еще, что устранены источники и причины этих споров. Насколько мы знаем текущую кинематографическую продукцию, вопрос о занимательности фильмы ею не только не снят, но, напротив, в некоторых случаях либо не понят, либо понят неправильно, либо усвоен поверхностно и применяется случайно, либо, наконец, вовсе обходится. Об этом говорят такие фильмы, как «Конвейер смерти» Ив. Пырьева, «Анненковщина» Н. Береснева, «Колиивщина» И. Кавалеридзе, а также в известной мере «Дезертир» В. Пудовкина и «Иван» А. Довженко.

Этот перечень фильм демонстрирует разнообразие и даже противоположность художественных тенденций, наблюдаемых сегодня в советской кинематографии (театральная культура «Анненковщины» и ультракинематографизм «Дезертира», живописность «Колиивщины» и антиживописная устремленность того же «Дезертира»). Перечисленные фильмы являются доказательством затянувшегося стилистического перелома и свидельством длительности переходной художественной эпохи, когда прежние творческие убеждения еще сильны и живучи и когда в то же время новые стилистические концепции не получили перевеса. В такие вот эпохи и возникают настойчивые разговоры о занимательности, может быть, потому именно, что в это время режиссеры думают о занимательности меньше всего, будучи поглощенными всецело поисками средств для воплощения нового содержания. И тогда зритель, вместе с критиком и руководителем культурного развития страны, предоставленные самим себе, возвышают голос и напоминают мастерам о том, что фильмы делаются не для торжества искусства, хотя бы и советского, а для него — зрителя трудового госу-

---

ОТ РЕДАКЦИИ. Проблема занимательности является сейчас острейшей проблемой кинодраматургии и заслуживает самого широкого обсуждения. Статья т. Иезуитова не охватывает этой проблемы во всем ее объеме, однако может явиться основой для развертывания большой и полезной дискуссии. Редакция обращается к писателям, киноработникам и критикам с призывом принять участие в этой дискуссии на страницах нашего журнала.

Статья Н. Иезуитова представляет обработанный доклад, прочитанный автором в Институте киноведения ГАИС в Ленинграде.

дарства, который имеет право на внимание и заботу. Так было на грани военного коммунизма и нэпа, когда Ленин высказал весьма ценные мысли о политическом значении занимательной фильмы. Так было и в период первого партийного совещания по кинематографии, в год, предшествовавший первой пятилетке. Так происходит теперь, когда искусство и в том числе кинематография переваливают через исторический рубеж, определенный постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года.

Особенно ценные слова о занимательности фильмы были произнесены на партийном совещании 1928 года. Проблема занимательности была рассмотрена в докладе Криницкого, в выступлениях отдельных ораторов и в принятой резолюции как основная художественная проблема кинематографии, которая может быть решена не внешними средствами (ибо занимательность относится к существенной стороне искусства и сама по себе — «занимательность ради занимательности» — зрителю не нужна), а средствами, составляющими основное содержание киноискусства. В соответствии с этим резолюция совещания и требовала, чтобы сила воздействия художественной фильмы на зрителя была обеспечена занимательностью.

Когда пять лет спустя, уже в наши дни, советские кинематографисты возвратились вновь к проблеме занимательности фильмы, высокая принципиальность в этом вопросе партийного совещания была частью утрачена, частью забыта. «Слава мира» В. Вайнштока и «Жить» С. Тимошенко были созданы в расчете только на внешнюю занимательность; оттого эти фильмы в пору дискуссии о занимательности не только не сдвинули проблемы с места, но даже отвлекли киноискусство в сторону с пути, намеченного несколько лет назад.

Кино родилось как аттракцион, как зрелище, по природе своей прежде всего занимательное и любопытное. «Иллюзионы» не ставили никаких других задач, кроме развлекательных. И впечатления первых зрителей от движущихся поездов и танцующих балерин принципиально ничем не отличались от впечатлений, получаемых при просмотре цирковых номеров. Подобно ранней драме, кино составляло вначале увеселение, потрясавшее зрителя своей необычностью и экстраординарностью, конечно, не потому, что народ, как ребенок, будто бы был падок до зрелищ и требователен на сильные ощущения (в свое время так объяснял происхождение драмы А. С. Пушкин), а потому, что занимательность раннего синематографа коренилась в технической природе его, синематографа, в содержании самого изобретения, в его новизне. Еще раз в этом мы смогли убедиться в начале развития звуковой фильмы: «План великих работ» А. Роома зритель смотрел, будучи привлечен столько же содержанием фильмы, сколько и ее технической стороной, тем, что это была первая звуковая фильма, что люди в ней говорили и пели, оркестр играл, метель завывала, гудки гудели.

Стоило кино превратиться в искусство, как вместе с этой переменой изменился и критерий занимательности. Прежний интерес к технике уступил место заинтересованности содержанием фильмы, причем критерий кинематографической занимательности совпал в известной мере с критерием занимательности театральной. Впрочем кино этого раннего периода не задавалось целями вызывать чувства, испытываемые зрителем от классической буржуазной драмы. Оно довольствовалось тем, что удовлетворяло «низшие» страсти и в этом приближалось еще к старому «иллюзиону». Не потому ли кино не хотели так упорно признавать за искусство, что оно долго сохраняло функции голой развлекательности, перешедшей по наследству от первого периода его развития? Все эти детективы и приключенческие фильмы строились исключительно на внешней занимательности и преимущественно на обывательском интересе к погоням, бегству, убийствам и прочим фабульным ходам раннего кинематографа. И потому культурно-художественное значение этих фильм так невелико. И, разумеется, не этому наследству был обязан пролетариат в создании советской кинематографии, хотя ранние советские фильмы и были приключенческими («Похождения мистера Веста в стране большевиков», «Красные дьяволята»).

Р. Арнгейм в книге «Film als Kunst» оценил большие советские фильмы, как такие произведения искусства, которые добились высокого мастерства без какой бы то ни было уступки голой забаве и лживой морали. По его мнению, совет-

ские картины впустили в ателье свежий воздух и тем самым отвели от искусства фильмы опасность быть засушенным всяческими воспитательными мерами (стр. 14). Относительно воспитательных мер Арнгейм ошибся, упустив из виду то обстоятельство, что в отличие от фашистских воспитательных мер существует коммунистическое воспитание и им проникнуты, вопреки мнению Арнгейма, те именно советские фильмы, на которые он ссылается. Что же касается отсутствия в больших советских фильмах стремления удовлетворить «потребность» зрителя в голой забаве, — в этом Арнгейм прав и это составило качественное отличие советского киноискусства от буржуазного.

Советские фильмы иначе решали проблему занимательности, нежели фильмы американские, немецкие и французские. Им чужды были эротика, исторический экзотизм, постановочная эксцентрика, нездоровое подогревание любопытства количественными показателями (столько-то тысяч людей участвует в фильме, столько-то затрачено долларов на постановку), то есть все те внешние возбудители занимательности, которые были свойственны зарубежной кинематографии на прежнем этапе ее развития и остаются существовать в ней по сегодняшний день. Советские фильмы открыли источник занимательности в социальном содержании классовой борьбы пролетариата. Они хотели заинтересовать зрителя политическими событиями октябрьской эпохи; они стремились втянуть его в водоворот мыслей и чувств, порожденных революцией; они возбуждали его интерес героической романтикой гражданской войны и поучительной патетикой социалистической стройки.

Пока большие советские фильмы 1925—1926 годов были толкачами нашей кинематографии, революционизировали киноискусство и киномастеров, их занимательность не возбуждала сомнения ни у кинематографистов, ни у зрителя. Зритель, например, смотрел с интересом и «Мать» и «Броненосец Потемкин». Но вот в один прекрасный момент — это произошло несколькими годами позже — была обнаружена диспропорция между художественной значимостью фильмы и ее успехом у массового зрителя. Некоторые большие советские фильмы («Октябрь», «Новый Вавилон») стали вдруг терять аудиторию. Возбуждая страстные споры в художественных кругах — среди специалистов-искусствоведов и творческих работников, они демонстрировались в безмолвии полупустых кинотеатральных зал и снимались с проката через несколько дней, в лучшем случае через неделю после начала демонстрации. И тогда вот заговорили о занимательности, продолжив этот разговор в тождественной обстановке в 1932 году, когда «Катерина Измайлова» Сабинского на глазах всей Москвы, в самом центре столицы — на Страстной площади — шла в кинотеатре «Палас» четыре месяца непрерывно, а «Земля» Довженко — этот мировой шедевр кинематографического мастерства — продержалась на экране несколько дней и сгинула с глаз москвичей, может быть, навсегда. И тогда вот заговорили о занимательности — этом живом нерве фильмы, о том, что делает фильму возбудителем интереса миллионного зрителя, что привлекает его внимание и волнует его.

Что же явилось причиной падения занимательности фильм в 1927—1928 и в 1931—1932 годах? Полагают, что ее следует искать в школе интеллектуальной кинематографии, что занимательность фильмы была будто бы вытравлена рационалистическим методом изображения действительности. Не думаем, чтобы это было так, то есть что интеллектуализм стал якобы источником разобщения между киноискусством и зрителем. Фильмы Эйзенштейна не смогли бы оказать и сотой доли того влияния на развитие мировой кинематографии, какое они имели в действительности, если бы они были отравлены изнутри отрицательным отношением к зрителю — этой своего рода зрителебоязнью, свойственной упадочническим классам, культурам и эпохам. Не будь «Броненосец Потемкин» занимателен в том истинном значении занимательности, о котором мы станем говорить впоследствии, кинематография Эйзенштейна не приобрела бы никогда большого удельного веса в советской художественной культуре, принадлежащей ей ныне по праву. Мы полагаем, что причину падения занимательности в части советских фильм нужно искать в гиперболизации публицистических функций фильмы в ущерб художественно-познавательной стороне искусства, в гиперболизации, приведшей

естественным путем к пользованию ущербными драматургическими формами, а отсюда к установлению повествовательного способа изложения киноматериала. Конечно, в разложении сюжета и фабулы была повинна в известной мере и кинематография Эйзенштейна. Однако основная доля вины падает здесь не на самого Эйзенштейна, а на тех, которые сделали из его искусства ложные выводы, развив, вместо позитивных, негативные стороны эйзенштейновского мастерства.

Впрочем область истории советской фильмы таит в себе опасные соблазны и здесь легко заблудиться, не имея заранее выбранного направления, а главное компаса. Так что же такое занимательность фильмы и от чего она зависит? Занимательность есть качество фильмы, определяющее взаимоотношение между зрителем и картиной, точнее говоря, эффективность восприятия зрителем картины. Чем занимательнее фильма, тем зритель больше забывает себя, будучи втянутым в жизнь на экране. Мы имеем в виду, разумеется, художественное вовлечение зрителя в экранную действительность, а не наивно-реалистическую подмену зрителем художественного восприятия восприятием, построенным на сравнении всамделишности экранного образа с всамделишностью человека в жизни. Занимательность — это показатель расстояния, отделяющего объект (фильму) от субъекта (зрителя). Чем меньше это расстояние и чем взволнованнее зритель, тем, стало быть, занимательнее картина, тем больше эффект ее эстетического действия.

Чтобы избежать неясностей и кривотолков, мы должны заявить здесь, что под категорией занимательности мы станем иметь в виду в дальнейшем категорию объективную. Занимательность является свойством ф и л ь м ы, а не свойством зрительского в о с п р и я т и я. Правда, на восприятие зрителя влияют и в какой-то мере его определяют социальная принадлежность зрителя, его возраст и пол, настроение, с которым он смотрит фильму, и прочие субъективные условия. Реакционер станет смотреть «Дела и люди» Мачерета без всякого интереса к великому строительству пролетариата. Историк на просмотре фильмы Г. Козинцева и Л. Трауберга «СВД» будет нервничать и недоумевать. Американский специалист, работающий в СССР, получит от «Просперити» Желябужского одно лишь отвращение к наивности фильмы. «Конвейер смерти» Пырьева у некоторых немецких коммунистов вызывает чувство горечи и досады. Малоквалифицированный зритель уходит с середины «Земли», квалифицированный смотрит фильму не однажды и всякий раз с новым эстетическим удовольствием.

С другой стороны, каждому кинематографисту известно из собственного опыта, как опасно рекомендовать смотреть картину своим знакомым, родственникам и пр. То, что в театре является неоспоримым с точки зрения зрительского восприятия: например, относительно спектакля «Егор Булычев и другие» в театре Вахтангова можно с точностью определить, какой категорией зрителей он будет принят, — в кинематографии подвержено резким, часто трудно определяемым колебаниям. Фильма, понравившаяся мне, вызывает реакцию, диаметрально противоположную у моего друга, художественные убеждения которого тождественны моим собственным взглядам. Обстоятельство это лишний раз свидетельствует о необычайной неустойчивости кинематографических вкусов и оценок в отличие от вкусов театральных. Как бы то ни было, еще раз повторяем: мы эти субъективные коэфициенты восприятия фильмы, насколько бы важную, хотя и относительную роль они ни играли, оставляем в стороне, считая, что основной нашей задачей является анализ занимательности фильмы как категории объективной.

Самый простой случай или пример объективной занимательности—это занимательность фильмы по материалу. В расчете на такую занимательность материала были построены известные циклы фильм американской кинематографии: исторические фильмы, фильмы ковбойские, морские, авиационные. Секрет успеха перечисленных фильм крылся не в том, что составляло и составляет сердцевину всякого искусства, а в том, что лежит в стороне от истинного содержания произведения, к примеру, в «Иветте» Любича был интересен для зрителя исторический фон и историческая бутафория, содержание же фильмы — одна из бесчисленных вариаций любовного треугольника — было старо и затрепано. Режиссер держал зрителя в креслах

умелым показом исторического быта, тем что называлось у нас «обыгрыванием» материала. Занимательности материала были в значительной мере обязаны своим распространением и известностью такие фильмы, как «Нанук» Флэхерти и «Чанг» Купера. Мы убеждены, что материал нашей фильмы «Путевка в жизнь» сыграл тоже решающую роль в исключительном приеме, оказанном фильме за границей, что, впрочем, не может еще служить доказательством того, что автор «Путевки» строил окончательный художественный расчет фильмы только на материал. Напротив, материал «Путевки в жизнь» рассматривался Экком, как рассматривается материал всяким действительным художником. Экк учитывал необычность и экстраординарность этого материала, но, однако, перенес центр тяжести фильмы с материала на драматургию. Поэтому в «Путевке в жизнь» материал выступает не в голом виде, а в виде обработанном, обобщенном, художественно осмысленном. Будь «Путевка в жизнь» сделана какой-нибудь американской фирмой, она тотчас послужила бы предметом копирования; она вызвала бы целый поток фильм о беспризорных, самую безудержную спекуляцию на материале. В условиях советской кинематографии «Путевка в жизнь» оказалась, как и нужно было ожидать, произведением единичным, ибо советская кинематография за отдельными исключениями никогда не подчиняла и не сводила занимательность фильмы к занимательности материала. Тому примером вся история советского киноискусства. «Потомок Чингис-хана» Пудовкина не породил и не мог породить идентичных ориентальных фильм; «Князь Церен» Михина, «Земля жаждет» Райзмана, «Игденбу» Бек-Назарова, «Голубой экспресс» Ильи Трауберга являются не вариантами «Потомка Чингис-хана», а совершенно иными вещами как по художественным заданиям, содержанию, так и по материалу. За «Обломком империи» Эрмлера не воспоследовало ни одного подражания. То же произошло с фильмой Колотозова «Джим Шванте». «Броненосец Потемкин», не вызвавший к жизни ни одной похожей советской морской фильмы («Пленники моря» Вернера и подобные фильмы в счет не идут), только за границей натолкнул режиссеров на морской материал.

Из всего изложенного выше следует, что строить фильму только на занимательности материала — это значит искать занимательность внешним способом. Подобный способ никогда не был свойственен советской кинематографии, если рассматривать ее ведущие течения. И в будущем советская кинематография едва ли на этот путь встанет, ибо для советской кинематографии гипертрофированное отношение к занимательному материалу как бы соответствует отказу от идейно-художественного содержания искусства.

Второй формой, определяющей занимательность фильмы, является занимательность сюжета. Сценаристы стремятся создать такие сюжетные конструкции, которые держали бы внимание зрителя с помощью самых разнообразных и неожиданных перипетий в напряженном состоянии. Когда сюжет выдумывается во имя сюжета, во имя сложного и запутанного построения — своего рода сюжетных сетей, которыми художник опутывает и улавливает наивного зрителя,—тогда торжествует формалистский принцип творчества, приносящий в угоду сюжетному каркасу произведения содержание и идею искусства. Наша задача — бороться не за такой сюжет, а за сюжет, служащий выявлению содержания фильмы. Одним из распространенных фабульных построений фильмы является принцип, названный Аристотелем «узнаванием». В целом ряде старых американских фильм этот принцип абсолютизирован. В «Знаке Зорро» узнается в конце концов автор этого знака. В «Осужденных» («Институт нравственности») узнается в конце фильмы, что ребенок, за которого травили героиню, вовсе не ее ребенок. В «Дороти Вернон» узнается в конце произведения сторонник Марии Стюарт и это разрешает драматическую коллизию. В фильме «На зов города» недоумевающий зритель понимает, наконец, что вернувшийся в отцовский дом сын и преступник — разные люди, и все разрешается к общему благополучию. Мы сказали, что принцип узнавания в некоторых американских фильмах а б с о л ю т и з и р о в а н, сказали потому, что узнавание в этих фильмах является не средством к выражению идеи, а самоцелью. Зритель увлечен и взволнован бесчисленными перипетиями, ведущими к узнаванию, и картина выполняет с честью задачу развле-

чения. Но как только зритель узнает конечный результат, фильма сразу теряет для него интерес и второй раз он на эту фильму не пойдет, ибо нельзя дважды проделывать с увлечением один и тот же путь узнавания. Кроме узнавания же в фильме нет ничего другого, что могло бы захватить его.

В советской кинематографии можно тоже найти ряд фильм, сюжет которых построен на процессе узнавания. Начав «Аэлиту» с таинственных слов: «Анта... одэли...ута», Протазанов не ранее как лишь в последней части фильмы расшифровывает их обыденный смысл и этим покупает внимание зрителя к картине. В «Кукле с миллионами» Комарова узнавание приобретает характер основного механизма, приводящего в движение сюжет. «Парижский сапожник» построен, особенно к концу фильмы, на интересе зрителя к тому, узнают ли комсомольцы и каким путем о честности девушки, обвиненной в безнравственном сожительстве; сцена с допросом Кирика Руденко, из которого комсомольская ячейка узнает в конце концов истинное положение вещей, является едва ли не кульминацией картины.

Однако в советском кино узнавание не приобрело характера самодовлеющего и в содержании фильмы момента решающего. Отдельные исключения, в том числе такие образцы из вышеприведенных, как «Кукла с миллионами», в счет не идут. Напротив, подавляющее большинство ведущих советских картин («Мать», «Арсенал», «Октябрь», «Старое и новое», «Земля», «Встречный», «Окраина», «Дезертир») совсем не претендует на то, чтобы сделать узнавание основным стимулом возбуждения зрительского внимания; перечисленные фильмы пользуются узнаванием частично и то лишь как средством. Кроме того узнавание в советских фильмах касалось в значительном большинстве случаев не индивидуальных происшествий и индивидуального поведения людей, а событий революции, ее строительных задач, ее воспитательного значения. Фильма «Обломок империи» является в этом смысле символичной и показательной в отношении советской кинематографической продукции. Здесь тема узнавания построена не столько на узнавании унтером Филимоновым, потерявшим в годы империалистической войны память и обретшим ее уже в годы пятилетки, не столько на узнавании им своей жены, своих знакомых, сколько на узнавании нового социального мира, выросшего за время бессознательного состояния героя, новых общественных отношений, новой культуры. Такое узнавание является для драматургии мировой фильмы принципиальным новаторством, выдвинутым советскими кинорежиссерами.

Остановившись на проблеме сюжета фильмы, на отношении этой проблемы к проблеме занимательности, мы едва ли будем в состоянии исчерпать дальше все вопросы, отсюда вытекающие. Сознательно ограничив себя, мы сможем в данном контексте проанализировать лишь несколько примеров, иллюстрирующих наши выводы. Весьма эффективным и в то же время эффектным в смысле занимательности приемом сюжетосложения является прием, применяемый в американской фильме «Легион обреченных». Он рассчитан на провокационную выработку у зрителя автоматизма, опрокидываемого в тот самый момент, когда зритель приготовился к привычному повторению сюжетного хода. Действие происходит на западном фронте во время империалистической войны. На передовые позиции приезжает группа летчиков, которой поручено нести опасную и трудную службу разведки в тылу у неприятеля. Улетает первый летчик и вскоре погибает при самых необычайных обстоятельствах. Вылетает второй летчик и тоже гибнет, но при других условиях и при другой ситуации. За ним вслед вылетает третий и тоже умирает. Судьба дальше приводит к гибели четвертого и пятого, разнообразя всякий раз драматические положения. И когда после стольких катастроф зритель приготовлен окончательно пережить гибель нового летчика, автор фильмы неожиданно ломает ритмическое движение сюжета и, проведя героя через сложную и разнообразную цепь приключений, спасает его, возвращая невредимым из трудной и опасной операции. Эта изысканная сюжетная композиция, в угоду которой принесено в значительной мере содержание фильмы, по существу неповторима. Она оправдывает свое применение лишь в первый раз. Во второй раз она превращается в штамп, теряя всю свою воздействующую силу.

Беспризорные на прокладке ю.-д. пути. Из фильмы «Путевка в жизнь». Режиссер Н. Экк

Когда сюжетная композиция, подобная композиции «Легиона обреченных», употребляется без последнего члена, того самого, который к концу разрушает автоматизм, — она превращается в систему вариаций. В этом случае центр тяжести переносится на разработку отдельных вариаций. Каждая вариация должна быть так преподнесена, чтобы произвести законченное впечатление. Сумма же вариаций должна в процессе показа картины слагаться из прогрессивно растущих показателей, чтобы зритель по ходу фильмы все более вовлекался в кинематографическое зрелище. По этому способу построена одна из последних фильм Э. Любича «Если бы я имел миллион». Умирает миллионер, у которого нет ни родственников, ни близких людей. В последнюю минуту он просит дать ему не то телефонную, не то адресную книгу Чикаго, наугад тычет пальцем в несколько фамилий, носителям которых должны отдать после его смерти по миллиону. Каждая из последующих частей представляет собой новеллу о человеке, получившем негаданное наследство. Разнообразные люди, разнообразные ситуации, разнообразные отношения к деньгам. Метод вариаций — старейший художественный композиционный прием, получивший особенное распространение в музыке, главным образом в добетховенской. В фильме Любича он реставрируется в неожиданной для кинематографии форме. К сожалению, сила этого приема ослабляется здесь тем, что он используется в фильме с голоразвлекательной целью. Будь же он использован в качестве средства передачи занимательным способом содержания произведения, его идеи, — он привел бы к более значительным результатам. За примерами ходить недалеко, правда, не в кинематографию, а в литературу. Первая часть «Мертвых душ» Гоголя построена приемом вариаций. Из главы в главу Чичиков ездит по помещикам с предложением совершить купчие крепости на продажу ему вымерших душ крестьян. Каждая глава связана с посещением какого-нибудь одного из объектов чичиковского замысла. Перед нами проходят: Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин и др. Поведение Чичикова повторяется, разнообразясь в зависимости от столкновений с тем или иным героем. А в целом вариационный прием Гоголя помогает ему создать исключительную галлерею характеров помещичьей Руси и ее быта— величайшее произведение мировой литературы. Не то произошло, насколько нам известно, с фильмой Любича. Автор выдумал для своих героев самые невероятные положения, но не создал глубоких типов американской современности. И этим самым ослабил художественное значение и социальный смысл своего произведения.

В обоих приведенных нами примерах— фильмах «Легион обреченных» и «Если бы я имел миллион» — режиссеры вызывают волнение зрителя новизной сюжетов, создают занимательность способом механическим, между тем как занимательность фильмы должна вытекать не из усложненной и запутанной интри-

Из фильмы «Дезертир». Режиссер В. Пудовкин, оператор А. Головня

ги, а из источников, более глубоких и действительных. Этим, разумеется, сюжет нами не отрицается. Наоборот, мы полагаем, что советской кинематографии очень и очень недостает крепких сюжетов и что борьба за восстановление попранных Лефом прав сюжета должна завершиться победой сторонников сюжетного искусства, ибо, вопреки лефовцам, сюжет не только не насилует богатства и сложности жизни, а, напротив, помогает осознавать ее существенные стороны, ее ведущие тенденции. Только мы были бы неправы, если бы стали переоценивать сюжет как единственное средство вызывать художественные эмоции зрительской массы, сидящей перед экраном. Занимательность фильмы должна создаваться совокупностью драматургических средств, взаимопроникновением сюжета и содержания фильмы, органическим единством образов и идеи произведения. Вспомним античную трагедию, ее лучшие образцы, поучительные и для нашей великой эпохи. «Эдип-царь» Софокла вызывает страх и сострадание и то, что Аристотель называет катарсисом, не только простым фабульным решением (мудрый и честный человек вдруг открывает, что он является убийцей своего отца и мужем своей матери), но и тем, что, хотя и связано с фабулой, но имеет и самостоятельное значение: построением основного драматургического конфликта, построением характеров. Создатели греческой трагедии не напрасно избегали изображения случайных действий, полагая, что вымыслы, имеющие характер новизны и неожиданности, вызывают меньшее удивление зрителя, чем такие происшествия, которые вытекают закономерно и неуклонно из взаимодействия событий. И это эстетическое правило является хорошим уроком для тех наших кинодраматургов, которые после известного драматургического схематизма и ходульности, упрочившихся в нашей сценарной продукции, бросились вдруг в изобретательство самых неожиданных и случайных положений, думая, что этим они поднимут занимательность фильмы. Нет! Внешний блеск, кинематографическая пиротехника, остроумное сочинительство никогда не смогут вдохнуть в фильму истинную занимательность. Истинную занимательность фильмы можно обрести только в драматургической цельности произведения, в высоком художественном единстве составляющих драматургию элементов, в идейном напряжении.

Выше, вскрывая драматургические болезни советской кинематографии, мы отметили опаснейшую из них, а именно пользование кинодраматургами и кинорежиссерами повествовательным, вместо драматического, методом изложения. Тогда нам пришлось оставить этот тезис без аналитического разбора, ибо для уяснения его понадобилось бы осветить предварительно целый ряд драматургических проблем. Теперь, когда приблизительный порядок в отношении установления принципов занимательности фильмы на-

ми уже наведен, будет легче проникнуть в лабораторию вопроса. Так что же такое повествовательный метод изложения киноматериала и в чем его порочность? Начнем с самого простого, наиболее бросающегося в глаза. Возьмем фильмы «Златые горы» и «Конвейер смерти» и рассмотрим их драматургические композиции. В обеих основным драматургическим стержнем является процесс социально классового перевоспитания человека. В обеих этот процесс усложнен многочисленными обстоятельствами, переходящими из части в часть. В «Златых горах» процесс переделки крестьянской психологии героя тянется едва ли не десять лет. В «Конвейере смерти» перелом в мировоззрении девушки совершается в продолжение нескольких месяцев. Но и в том, и в другом случае условное кинематографическое время представлено в фильмах одинаково длительным: то ли ввиду длительности отдельных эпизодов, составляющих фильму, то ли ввиду их многочисленности. Эти эпизоды соединены друг с другом таким образом, что и ту, и другую фильму можно закончить на несколько эпизодов раньше ее теперешнего конца. Так например, «Златые горы» можно оставить без последней части, а «Конвейер смерти» завершить эпизодом, изображающим бег безработных и отставшую от толпы девушку. Ни та, ни другая фильмы от такого сокращения ничем не пострадают, как они не потерпят урона и в том случае, если к нынешней их длине прибавить еще по нескольку эпизодов. Почему, спрашивается, допустима такая метаморфоза, допустима без художественного ущерба для фильмы? Нам думается, потому, что каждое из изображаемых в фильме событий связано с предыдущим событием той же картины только тем, что одно из них следует п о с л е другого, что между событиями нет связи причинной, обязывающей всякое последующее событие совершаться в с л е д с т в и е или ч е р е з предыдущее. Метод, основанный на п о с л е, и есть метод повествовательный. От него — все качества, делающие фильмы неинтересными и незанимательными для зрителя.

Не потому ли, что повествовательный метод изложения вошел в кинематографическое употребление, укоренилось у нас отношение к сценарию как к сырью или «полуфабрикату», с которым можно производить без всякого ущерба для будущей фильмы всевозможные манипуляции: можно, примерно говоря, третью часть сценария поменять местом с пятой частью, можно выбросить из сценария всю первую часть или несколько эпизодов из второй, можно освободиться от последней части и т. п. Искусство «перепланировки» сценария достигло в руках некоторых консультантов и некоторых режиссеров высокого «совершенства». В основном оно, конечно, себя оправдало. Ведь повествовательный строй сценарного произведения не противился ни сокращениям, ни перестановкам. Но искусство фильмы от этого проиграло. Как бы мы, например, положительно ни расценивали отдельные моменты «Конвейера смерти», а от шестнадцати переделок сценария и картины дают о себе знать помимо нашего желания и воли. Не может быть фильма занимательной в истинном значении этого слова, если метод изменений и дополнений фильмы превратился в процессе ее производства в систему творческой работы. От перемены мест слагаемых сумма не изменяется. Количественные перестановки, вставки, изъятия не мо-

Из фильмы «Дезертир»

гут повлиять на качество фильмы. «Латание» фильмы, вошедшее в обиход некоторых фабрик, есть самообман администраторов. Оно успокаивает объятые волнением натуры: « как бы чего не вышло», но не помогает советскому искусству стать великим и достойным социалистической эпохи.

Мы хотели бы видеть в портфелях кинофабрик такие сценарии, которые не терпели бы никаких переделок, чтобы к ним можно было применить лишь один из двух выводов: либо принять к производству, либо отвергнуть. Но такое отношение к сценарным произведениям зависит не от фабрик, а от сценаристов. Будь сценарии законченными в драматургическом смысле вещами, цельными и стройными композициями, выемка из которых даже незаметного кирпича разрушала бы все здание, у руководства фабрик и режиссеров отпали бы сами собой «портновские» намерения. Но для этого со стороны сценаристов должно последовать неукротимое, выражаясь романтически, желание овладеть драматургической культурой во что бы то ни стало и, главное, драматическим методом подачи явлений и событий действительности, при котором события, показанные в фильме, выглядели бы не механически пригнанными друг к другу, а вытекающими закономерно одно из другого. Пусть тогда кто-нибудь попробует вынуть из такого сценария показавшийся ему лишним эпизод — подобная операция не пройдет для него безнаказанной. И всем станет ясно, что данный сценарий можно отвергнуть, отбросить, отвести, но нельзя его искромсать. Отрадное и цельное впечатление производит в смысле драматургии фильма Л. Кулешова «Великий утешитель». В ней есть удивительная композиционная стройность. Три сюжетных линии (повесть о тюрьме, новелла о Дж. Валлентейне и рассказ о читательнице О. Генри) в фильме так друг с другом сплетены, что зритель постоянно и на всем протяжении картины чувствует подлинную художественную органичность произведения. Это-то обстоятельство и делает фильму по-настоящему занимательной.

Такими выглядят противоречия повествовательного метода при первом знакомстве с ними. В действительности эти противоречия более глубокого свойства. Они касаются самой сердцевины кинематографа — его специфики. Чтобы их уяснить, мы хотели бы коснуться художественных границ между кинематографией, с одной стороны, и театром, литературой — с другой. Существует мнение, что кинематография ближе к литературе, нежели к театру. Мнение это как будто не лишено основания. По крайней мере некоторые советские кинематографические школы (интеллектуальное кино С. Эйзенштейна), ставя задачей выработку кинематографической р е ч и, многое заимствовали из речи литературной (метафоры и пр.) и тем самым приблизили себя в какой-то мере к искусству слова.

Наряду с этим кинематография уже с ранних пор пользовалась формами изложения, перенятыми от художественной литературы. Нам вспоминается сейчас одна из довоенных киноинсценировок Льва Толстого, не помню сейчас какая: «Крейцерова соната» или «Фальшивый купон», в которой кинематографический рассказ велся от лица самого автора, изображенного сидящим в купе вагона и повествующим о трагических событиях. Кадр этот повторялся периодически и тем самым создавал впечатление р а с с к а з а, а н е п о к а з а, характерного для театра. Рамой рассказа обрамлены и некоторые советские фильмы. Первая картина Петрова-Бытова «На жизнь и на смерть» (1925) вправлена в воспоминание большевика в день революционной годовщины о событиях, случившихся с ним в довоенные времена. Таким же способом построена звуковая фильма Уринова «Две встречи». Впрочем приведенные примеры доказывают наличие только внешней связи между литературой и кинематографом, в то время как между той и другим существуют связи, более действенные. В отличие от театра, располагающего одним лишь средством о п и с а н и я события — вложением в уста героя рассказа о нем, — кинематограф, подобно литературе, не стеснен ни в пространственных, ни во временных характеристиках. Он способен изобразить поведение человека во всех тонкостях, натуру — во всей конкретности, действие — во всей ощутимости деталей. И естественно, что он не хочет отгородиться от подобного рода описаний, раз они находятся в его власти и в пределах его средств. Но он часто злоупотребляет своими способностями. А это приводит

к забвению драматургии и к утверждению повествовательного метода. Не то порочно, что кинематограф пользуется опытом литературы (сам по себе данный факт является только плюсом в пользу киноискусства), а то, как он им пользуется. А пользуется он им нередко так, как неуравновешенный писатель, осмеянный Буало в «L'Art poétique»:

«Не в силах иногда увлекшийся поэт,
Не исчерпав вполне, оставить свой сюжет.
Вот замок на пути: подробностей тут массу
Дает он; нас ведет с террасы на террасу;
Мы видим и крыльцо и коридор большой.
Там высится балкон с решеткой золотой.
Все потолков круги сосчитаны, овалы,
Тут все фестоны, лишь тут все лишь астрагалы.
И двадцать пропустить страниц я очень рад,
Чтоб выбраться скорей, спасаясь через сад.
(Перевод С. Нестеровой).

Поставьте в цитате на место «увлекшегося поэта» кинорежиссера и вы получите картину кинематографического повествования, встречающуюся порою в нашей практике, повествования, утратившего занимательность.

В одной из последних звуковых фильм представлен бег толпы. Она бежит на аппарат, мимо аппарата и от аппарата. Бежит скопом и группами. Бегут ноги, бегут торсы, бегут головы. Мелькают колени, мелькают груди, мелькают лица. Сверху, снизу, сбоку. Кусок фильмы с описанием бега толпы необычайно растянут, главным образом по соображениям ритмическим, а не по соображениям, относящимся к содержанию фильмы. Что дает он в таком виде зрителю этот непомерно раздвинутый эпизод? Ничего, ибо он останавливает действие, выключает драматургический двигатель фильмы, оставляя работать лишь повествовательную систему произведения. Зритель томится и скучает. Зритель с нетерпением ждет, когда ж вновь возникнет действие, когда же драматургия вступит вновь в свои права. И занимательность фильмы от этого несомненно страдает. Другой пример относится к немой фильме. Он любопытен тем, что режиссер, делая похожее описание при помощи того же ритмического чередования кадров, привлекает для возбуждения интереса к куску внеэстетический возбудитель... Мы говорим о сцене в баре в «Веселой канарейке» Л. Кулешова. Режисер показывает канатную плясунью. Девушка в трико движется в воздухе над столиками ресторана. Постановщик обрушивается на зрителя целым каскадом ракурсов. Девушка сбоку, девушка снизу, девушка en face, девушка в профиль, ее ступни, ее ноги, ее бедра. Зритель смотрит этот кусок фильмы потому, что к его художественному интересу примешивается интерес эротический, а не будь этого последнего, сцена с канатной плясуньей производила бы впечатление, аналогичное сцене с бегом толпы. В ней есть холодное описание, которого не в состоянии утеплить даже нервный монтаж. И нет драматургического напряжения. А сцены, не работающие на драматургию фильмы, холостые сцены; они только отвлекают зрителя, вместо того чтобы развлекать его.

Итак, мы утверждаем, что советская фильма должна освободиться от тормозящих действие повествовательных элементов, ибо она не иначе приобретет подлинную занимательность, как только с ориентацией на драматический способ изложения. Наше утверждение может показаться кое-кому предложением оборвать связь кинематографии с литературой и передвинуть кино в сторону театральной культуры. Подобный вывод из наших слов был бы неверным. Когда мы говорим о драматической подаче событий и фактов, о п о к а з е явлений, вместо рассказа о них, мы имеем в виду не театральный способ драматического показа, а способ драматического изложения кинематографический. Как бы мы ни сближали между собой драматургию театра и кино, между ними есть и всегда будет известное различие, которое нужно понять, но не обойти. Драматический способ кино должен сохранить все особенности и качества кинематографического искусства, приобретенные им в последнее десятилетие. Однако эти качества и особенности должны быть подчинены драматургии филь-

мы и ею определяться, а не играть роль, хотя и роскошных, отступлений от действия фильмы.

Мы подошли к концу изложения проблемы. В процессе постановки ее мы преследовали задачу определить, какую роль в качестве факторов занимательности фильмы могут играть материал и сюжет. Целый ряд идейных соображений вынудил нас отказаться от нередко встречающегося в кинематографических кругах утверждения, большей частью впрочем в замаскированном виде, будто материал и сюжет являются основными стимулами занимательности фильмы. Но мы в то же время должны будем признать, что ни один из этих двух факторов не может быть подвергнут пуританскому остракизму, что даже подсобная и несамостоятельная роль их будет достаточно велика в решении вопроса о занимательной фильме. Больше того, на занимательность фильмы нередко влияют такие стороны кинематографического искусства, которые следует назвать в данном контексте не иначе, как случайными. Так, занимательность «Колиивщины» Кавалеридзе и «Ивана» Довженко определяется живописной культурой этих фильм, правда, для известной квалифицированной аудитории. Интерес к «Одной» Г. Козинцева и Л. Трауберга поддерживается музыкой Шостаковича, и недаром в Америке эту фильму смотрели из-за музыки. Разумеется, было бы неправильным узаконять случайные причины как необходимые. С этими причинами мы не можем не считаться. Ставить же занимательность фильмы в зависимость от них — значило бы совершать непростительную ошибку, ибо случай не может быть ни содержанием, ни методом искусства. Этим именно и объясняется то обстоятельство, что мы оставили данные факторы вне плана нашей статьи.

Отведя сюжету и материалу место соподчиненных факторов занимательности, мы пришли к заключению, что решение проблемы занимательности надо искать в совокупности и единстве драматургической композиции, в том, что мы сейчас называем драматургией вообще, более же конкретно в драматическом методе изложения темы, которому противоречит и частью его разрушает повествовательный метод. Вполне естественно, что в нынешнее время пути всех кинематографических проблем ведут в драматургию, которая вправе сказать про себя с гордостью: «omnia mea me cum porto». Может быть, это будет слишком простой истиной сказать, что произведение в драматургическом отношении цельное, органичное и понятное, и есть произведение занимательное. Пусть так. Мы предпочитаем простые истины сложным, ясные ослепительным, если только они помогают нам понимать явления и воздействовать на их изменение. А эта простая истина такова, что будь она усвоена и последовательно применена на практике, советская кинематография поднялась бы еще на ступень в своем художественном росте и значении.

„Рваные башмаки“

ХРИСАНФ ХЕРСОНСКИЙ

1

Ни один из авторов десятка прочитанных мною рецензий не задал вопроса: какова основная философская идея фильмы «Рваные башмаки»? Напротив, авторы многих отзывов рассказывают о фильме так, как будто она представляет лишь в н е ш н е е сцепление ряда различных более или менее интересных «кусков» — зарисовок, сцен, показывающих социальные противоречия и революционную борьбу на Западе через восприятие детей. Из этих отзывов нельзя понять, на чем же держится единство фильмы, так как почти всеми справедливо признается, что фабульная конструкция фильмы не только примитивна, но и просто слаба, фрагментарно лоскутна и имеет провалы, частично заполненные публицистическими вставками и отступлениями (например, в торжественной патетической концовке, когда на выручку Барской-сценаристу появляются на экране неизбежные и ставшие уже шаблонными именно в таком применении в фильмах демонстрации со знаменами, песнями и музыкой, взятые Барской-режиссером из заграничной хроники, из фильмотеки)...

Могут возразить, что фильма цельна, благодаря своей недвусмысленной, очень отчетливой и даже резко публицистической, подчеркнутой политической направленности. Это, конечно, верно, но этого было бы м а л о д л я х у д о ж е с т в е н н о г о п р о и з в е д е н и я — а «Рваные башмаки» несмотря на все свои недостатки в основном являются незаурядным художественным произведением, а не «агиткой». Эта фильма построена прежде всего на художественных образах, на целой системе художественных образов, следовательно, политическая направленность заключена в ней органически, в конкретном психологическом содержании этих образов, в идее, которую эта психология несет и раскрывает.

Этого еще было бы недостаточно для единства фильмы и того эмоционального отношения, какое автор и режиссер вносят в свой рассказ. Барская сделала «Башмаки» фильмой с горячей любовью к детям пролетариев, живущим в фашизирующемся буржуазном государстве. Это укрепило внутреннюю цельность фильмы. Но и этого было бы все же мало для художественного произведения.

Большинство авторов рецензий сходится на том, что единство фильмы держится на «правдивости» детского «материала»... Но что это значит? Как, например, понять такое утверждение Н. Кауфмана («Советское искусство», 8 января 1934 г. № 2):

> «Из нее можно при желании удалить ряд эпизодов, как это и делалось в процессе монтажа, можно безболезненно переставлять отдельные сцены, сокращать их — фильма от этого особенно не изменится — сузится только социальный разворот событий, ибо «Рваные башмаки» держатся не железной цепочкой вытекающих одно из другого положений, а н е о б ы ч а й н о й п р а в д и в о с т ь ю т о г о ч е л о в е ч е с к о г о, г л а в н ы м о б р а з о м д е т с к о г о, м а т е р и а л а, который составляет живую ткань фильмы, ее органику» (подчеркнуто Кауфманом).

О какой правдивости здесь идет речь? Не о правдивости художественного образа, о а «п р а в д и в о с т и м а т е-

«Рваные башмаки». Режиссер М. Барская

р и а л а». И дальше Н. Кауфман развивает свою неправильную мысль, подчеркивая, что дети якобы сняты Барской не за «игрой в театр», а в их «реальных состояниях». По сути дела, Н. Кауфман этими утверждениями пытается воскресить уже давно и достаточно как будто разоблаченную теорией и практикой аналогию подмены художественного образного творчества д о к у м е н т а л и з м о м. Вместе с тем он, выделяя на первый план «состояния» детей, вполне последовательно проглядывает, как впрочем и многие другие, основное в образах, данных в картине Барской,— идею этих образов и основную идею ее фильмы.

Эта идея: органическое, неразрывное единство взрослых и детей, единство детей с взращивающей их семьей и средой, единство в социальных судьбах и конфликтах, в классовой борьбе.

Вскрытию этой идеи посвящена вся фильма, и потому есть в фильме философское и психологическое единство и но-

«Рваные башмаки». Режиссер М. Барская.

вая г л у б и н а, которых нехватало многим другим фильмам о детях.

Вспомните: до сих пор мы обычно видели на экране детей или просто повторявших мысли, походку и дела взрослых или, напротив, противопоставлявших свой детский мир, свою какую-то особенную неожиданную психологию хорошо известной психологии взрослых. Но ни плоское подражание взрослым в уменьшенном только виде, ни полное противопоставление детей взрослым не отражают достаточно глубоко действительности.

Пожалуй еще чаще сценаристы и режиссеры стремились показывать детей, насколько это удавалось, «самих по себе», вовсе избегая вскрывать сложнейшее и интереснейшее отражение всей жизни взрослых в сознании и поведении детей, отражение, которое является о п р е д е л я ю щ и м, решающим в формировании личности ребенка и в его поведении.

Многие писавшие о «Рваных башмаках» отметили, что особенностью этой фильмы является показ социальной действительности ч е р е з п р и з м у д е т с к о й п с и х о л о г и и. Но об этом все они пишут только как об оригинальном «приеме» режиссера. Между тем Барская сделала гораздо более нужное дело, чем находку любопытного формального приема. Этот прием должен был родиться из анализа детской психологии, но и не только из него. Барская приблизилась к разрешению интереснейшей задачи: вскрыть единство мира взрослых и мира детей при всем их различии к а к е д и н с т в о в з а и м о п р о н и к а ю щ и х п р о т и в о п о л о ж н о с т е й. При таком подходе яснее становится и та огромная роль, которую играют дети в жизни взрослых, яснее между прочим становятся и «детские» черты, сохраняющиеся в психологии взрослых людей. А главное — такой подход художника приближает нас к познаванию общественной и индивидуальной жизни во всех проявлениях, не исключая участия детей, — как сложного о р г а н и ч е с к о г о ц е л о г о.

Вот почему работа Барской подкупила критиков и зрителей. Именно к познаванию органического единства общественного и индивидуального, общего и частного, при всем бесконечном богатом разнообразии частного, именно к такому целостному органическому миро-

«Рваные башмаки». Режиссер М. Барская, операторы Г. Бобров и С. Геварттян

ощущению повелительно ведет нас наша созидательная эпоха, наша революционная действительность.

Это стало уже требованием времени, требованием массового зрителя.

2

Чрезвычайные похвалы Барской на страницах печати могут кому хотите вскружить голову. Тем более головокружение от успехов может произойти у начинающего режиссера. А между тем в «Рваных башмаках» есть много очень крупных недостатков.

Слабость фабульного построения сценария Барской остается слабостью в фильме.

Оптимизм конца фильмы — после трагической сцены с маленькой подругой Бубби над его трупом — куплен ценой публицистического прибавления к закончившейся художественной фильме хроникального куска из фильмотеки.

Упрощена характеристика штрейкбрехера. Взято не очень характерно комическое положение, когда мещанин становится штрейкбрехером под влиянием анекдотически вечно сварливой жены, думающей лишь о том, как бы побольше и повкуснее поесть, и то и дело избивающей своего толстого и трусливого муженька. Комический анекдот заслонил классовые и политические пружины штрейкбрехерства.

Несколько упрощена характеристика бойскаутов, не вскрыт серьезный боевой характер их организации и ее сила, с которой вовсе не так легко бывает справиться их одноклассникам-школьникам — детям пролетариев. как это показано в фильме.

Работа Барской со взрослыми актерами не возвышается над очень «средним» и довольно-таки э к л е к т и ч е с к и м уровнем. Фигуры пастора и учительницы выбиваются из реалистического плана фильмы. Их напыщенность, излишний «нажим» характеризуют уже не только изображаемые типы, но и самую технику актерской игры. Это же целиком относится и к слепой матери Эмми.

Недостаточно использованы возможности, которые давало привлечение такого крупного и интересного композитора, как В. Шебалин. Картине недостает музыкальности, музыкальной цельности и выразительности. Музыка как будто носит в ней довольно случайный характер лишь эпизодического «подкрепления», в то время как именно в этой картине она могла бы играть гораздо более серьезную художественную роль. Кроме того сама музыка Шебалина в «Башмаках» далеко не всегда так м е л о д и ч н а, как это нужно для звукового кино и для лирической детской фильмы в особенности.

Оператор Бобров злоупотребил затемненной мрачноватой фотографией. В целом ряде моментов вследствие этого пропадают нюансы мимики действующих лиц, актеры (и дети) обезличиваются, что прежде всего в корне противоречит принципам, положенным в основу этой фильмы, и справедливо раздра-

жает даже не очень требовательную часть зрителей. Даже снимая горе, голод, нищету, безрадостный быт, все же нельзя забывать, что любознательный зритель должен все это как следует разглядеть.

Во многих сценах фильмы монтаж очень неровен и неритмичен.

Но великолепно смонтирована драка в классе, одна из лучших сцен в фильме, когда школа становится ареной напряженной классовой детской борьбы. И неожидан, порой нов и смел монтаж ряда лирических сцен (на длинных планах): работа ребят на мусорной свалке, прогулка Бубби по улице, беседа маленькой подруги Бубби с его трупом. Интересно задумана, но мало выразительно сделана сцена песенки Эмми и Бубби на берегу моря, и это особенно бросается в глаза, потому что в детских сценах Барская разрывает кинематографические шаблоны и, применяя новый принцип работы с детьми, компенсирует недостатки общего кинематографического мастерства картины и создает с в о е с в е ж е е р о ж д а ю щ е е с я м а с т е р с т в о.

Здесь Барская как будто заново для многих раскрывает простейший секрет художественного творчества: уметь увидеть и показать большое через малое, конкретное, неповторимое, индивидуальное.

Барская воссоздала в фильме характеры, настроения, лирику детей полнее и наблюдательнее, чем это делали многие до нее.

И оказалось, что для наших зрителей сейчас, может быть не всегда важно, будет ли сюжет «спиральным» или «ступенчатым», но всегда важно, чтобы были правдиво раскрыты характеры и была лирика.

Поэтому-то «Рваные башмаки», повторяя множество сюжетных положений и типов, виденных уже в других фильмах (отчасти «Фриц Бауер». В. Петрова и особенно «Гарри занимается политикой» Б. Шелонцева), все же дали нам новое, свежее и в ряде моментов привлекательное зрелище.

На этой основе, психологической основе прежде всего, созданы лучшие художественные образы детей в картине. Уже в психологии заключена социальная действительность, классовая сущность людей, которая затем сталкивает их в действенных конфликтах—в борьбе. Все пронизано одной идеей единства детей со взрослыми. В фильме чувствуется любовь к детям и уверенность в победе революции, которая даст этим детям и их родителям право и условия для лучшей жизни. Это сильные качества «Рваных башмаков». Благодаря им К а т я Б а б а н ц е в а, председатель учкома 16-й школы, заявляет:

> «Так все правдоподобно, так хорошо, что хочется ехать в Германию и бороться там рядом с германскими пролетарскими ребятами, в их рядах» («Комсомольская правда» от 17 декабря 1933 г.).

И нарком А. Б у б н о в подтверждает:

> «Местами фильма несколько мрачновата, но нельзя сказать, чтобы она была пессимистической. Наоборот она вселяет чувство ненависти к гнету, толкает на борьбу и тем самым в конечном итоге поднимает боевое и бодрое настроение в зрительном зале» (там же).

Благодаря тем же правильно найденным принципам построения картины ее так хвалят все авторы рецензий, почти не замечая или не желая указывать ее недостатки. Один из наиболее серьезных в том, что любовь к изображаемым детям у Барской уже кое-где переходит в л ю б о в а н и е и м и. Отсюда начинает появляться сентиментализм, в задушевную теплоту фильмы вкрадывается надуманность, нарочитость. Еще немного, и вот-вот начнется совсем неприятная фальшь. Барская работает на острие. Свежесть ее приемов легко застилизовать и засахарить, если не бороться энергично с этим худшим врагом всех авторов фильм о детях.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—79845 Журнал набран и отпеч. в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13, Объем журн. 8 п. л. Колич. зн. в листе 72.600. СтАт.Б5-176 × 250 мм. Тираж 4.000. Поступ. в производство 23/I—34 г. Подписан к печати 27/II. З. Т. 1565. **Техред Андреева.** Зак. издат. № 9

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, 4-й этаж.

Телефон редакции Д.—1—98—63.

ИЗ ФИЛЬМЫ „АНКАРА — СЕРДЦЕ ТУРЦИИ".
РЕЖИССЕР С. ЮТКЕВИЧ, ОПЕРАТОР МАРТОВ

ПОЛНЫЕ КОМПЛЕКТЫ

за 1934 год журнала

АРХИТЕКТУРА СССР

с № 1 по № 6

Можно получить за 25 рублей наложенным платежом или прислав стоимость переводом.

Заказы и деньги направлять по адресу: Москва, 6, Страстной бульвар, 11 Жургазобъединение. Массово-тиражный сектор.

ТАМ ЖЕ ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1934 ГОД.

Подписная цена: 12 месяцев—72 руб., 6 месяцев—36 руб., 3 месяца—18 руб. Подписка принимается также почтой и отделениями Союзпечати.

Жургазобъединение

ВНИМАНИЮ работников и членов Осоавиахима!

Продолжается подписка на 1934 год

Осоавиахим

орган ЦС Осоавиахима.

Двухнедельный иллюстрированный массовый популярный журнал.

Подписная цена: 12 месяцев—6 руб., 6 месяцев—3 руб., 3 месяца—1 руб. 50 коп.

Химия и оборона

орган ЦС Осоавиахима по вопросам химии и ПВО, рассчитанный на широкие массы осоавиахимовцев, в первую очередь на актив, охваченный химической, военнохимической и противовоздушной работой.

Подписная цена: 12 месяцев—6 руб., 6 месяцев—3 руб., 3 месяца—1 руб. 50 коп.

Самолет

орган ЦС Осоавиахима. Журнал рассчитан на авиационный актив Осоавиахима, работников гражданского воздушного флота, на квалифицированные кадры рабочих и среди. командный состав авиапромышленности. Подписная цена: 12 месяцев—9 руб., 6 месяцев—4 руб. 50 коп., 3 месяца—2 руб. 25 коп.

Отдельные номера требуйте в киосках Союзпечати.

Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Жургазобъединение

Продолжается подписка на 1934 год

Рост

Двухнедельный массовый литературно-художественный журнал, освещающий вопросы массового литдвижения и ведущий работу с молодыми писателями.

Подписная цена: 12 месяцев—12 руб., 6 месяцев—6 руб., 3 месяца—3 руб.

Советское кино

орган Российской ассоциации революционной кинематографии.

Подписная цена: 12 месяцев—18 руб., 6 месяцев—9 руб., 3 месяца—4 руб. 50 коп.

Театр и драматургия

общественно-политический художественный журнал театра, драматургии и критики.

Подписная цена: 12 месяцев—72 руб., 6 месяцев—36 руб., 3 месяца—18 руб.

Литературное наследство

ставит своей задачей марксистско-ленинскую разработку истории русской общественной мысли и истории литературы

Подписная цена: 12 месяцев—42 руб., 6 месяцев—21 руб.

Отдельные номера требуйте в киосках Союзпечати и книжных магазинах.

Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Жургазобъединение

2 руб.

6998

АРХИВ
19 МАР. 1934
Г. Ц. К. П.